

جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
قسم الجرافيك
شعبة التصميم المطبوع

أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير في الطباعة البارزة

رسالة مقدمة من الباحث

عاطف محمد السعيد زرمبه

للحصول على درجة الماجستير في فن الجرافيك

إشراف

أ.د./ عبد الله جوهر
الأستاذ المتفرغ بقسم الجرافيك
كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان
والعميد الأسبق للكلية

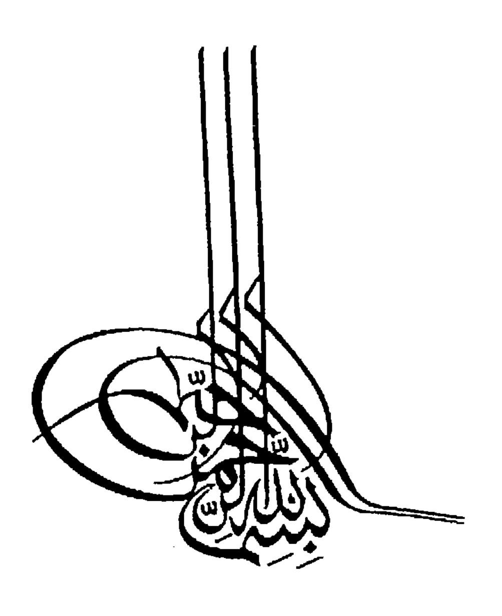
أ.م.د./ صلاح المليجي
الأستاذ المساعد بقسم الجرافيك
كلية الفنون الجميلة
جامعة حلوان

١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م








بسم الله الرحمن الرحيم





كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
قسم الجرافيك
شعبة التصميم المطبوع

أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير في الطباعة البارزة

THE INFLUENCE OF EXCHANGE COLORS ON THE SHAPE AND IMPRESSION OF RELIEF PRINTING

رسالة مقدمة من الباحث / عاطف محمد السعيد زرمبه
للحصول على درجة الماجستير في فن الجرافيك

إشـــراف

أ٠ د٠ / عبـد اللـــه جوهر
الأستاذ المتفرغ بقسم الجرافيك
كلية الفنون الجميلة
جامعة حلوان
والعميد الأسبق للكلية

أ٠ م٠ د٠ / صلاح المليجـي
الأستاذ المساعد بقسم الجرافيك
كلية الفنون الجميلة
جامعة حلوان

١٤٢٠ هـ ـ ٢٠٠٠ مـ



جامعة حلـــوان
كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
قسم الجرافيـــك

قـــرار لجنه المناقشة والحكم لرســالة الماجستير الخاصة
بالدارس / عاطف محمد محمد السعيد زرمبه - بقســم الجرافيك بالكليــة

انه في يوم الاثنين الموافق ١٦/١٠/٢٠٠٠ في تمام السـاعة الحادية عشــر صباحـا بمبنى الكلية اجتمعت اللجنــة المشــكلة مـــن الســـادة :

ا.د. عبد الله محمد جوهـــر	ا. متفرغ بقسم الجرافيك بالكليـــة	مشــرفا
ا.د. حسين محمود الجبالـــي	ا. متفرغ بقسم الجرافيك بالكليـــة	عضـوا
ا.د. مجــدي عبد العزيز إمام	ا.بكلية الفنون التطبيقيــــة	عضـوا
أ.م.د.صلاح محمد إبراهيم المليجى	أ. مساعد بقسم الجرافيك بالكليـــة	مشــرفا

وذلك لمناقشة الدارس /عاطف محمد محمد السعيد زرمبه بقسم الجرافيك بالكليـــة فـــي الرسالة المقدمة منـــه إلى الكليـــة وموضوعـــها **" أثر استبدال الألوان على الشكـل والتعبير في الطباعة البارزة "** للحصول علي الماجستير **في الفنــون الجمـيلة تخصــص جرافيك .**

تحت أشراف : أ.د. عبد الله محمد جوهر ، ا.م.د. صلاح محمد إبراهيم المليجي

وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا رسالته وقرأهــا كل منهم فـــي وقــت ســابق وقــرروا صلاحيتها للمناقشة وبعد العرض الشفوي ومناقشة الدارس علنيــا وبعــد الرجـــوع إلـــى اللوائح والقوانين المنظمة للدراسات العليا .

توصى اللجنة بمنح الدارس / عاطف محمد محمد السعيد بقسم الجرافيك بالكليـــــة درجة الماجستير في الفنون الجميلة تخصص جرافيك.

أعضاء اللجنة	التوقيـــع
ا.د. عبد الله محمد جوهـــر	
أ.د. حسين محمود الجبالـــي	
أ.د. مجدي عبد العزيز إمـــام	
ا.م.د. صلاح محمد. إبراهيم المليجي	

يعتمـــد



إهـــداء

إلـــــى امـــــي .... وروح ابـــــي

إلـــــى زوجتـــــي المخلصـــــة

أهدي هذه الرســـالة



شكر وتقدير

أحمد الله سبحانه وتعالى وأشكره شكراً يليق بفضله وجزيل نعمه عليّ
إذ حباني الصبر والعون لإتمام هذا البحث .

وأتقدم بخالص الشكر للأستاذ الفاضل الدكتور / **عبد الله جوهر**

الأستاذ المتفرغ بقسم الجرافيك بكلية الفنون الجميلة
والعميد الاسبق للكلية

وبعظيم امتناني للدكتور / **صلاح محمد المليجي**

الأستاذ المساعد بقسم الجرافيك – كلية الفنون الجميلة

كما يشرفني بأن أتوجه بالشكر والتقدير للسادة أعضاء لجنة المناقشة
والحكم الأستاذ الدكتور / **حسين الجبالي**

الأستاذ بقسم الجرافيك ورئيس القسم السابق
لتفضله بالموافقة على مناقشة هذه الرسالة.

الأستاذ الدكتور / **مجدي عبد العزيز**

الأستاذ بقسم الإعلان / كلية الفنون التطبيقية

لتفضله بالموافقة على مناقشة هذه الرسالة .

كما أتوجه بعظيم تقديري لأعضاء مكتبة الكلية وقسم الدراسات العليا .



محتـويات البحــث

قائمة الأشـــــكال

(١٠٠) أ، ج	من التجارب العمــلية للبــاحث ــ طباعة بارزة ــ حفر على الخشب ـ ملون ، مطبوع على ورق أسود	٢٠٥
(١٠١)	من التجارب العملية للباحث ــ طباعة بارزة ــ حفر على الخشب ـ ملون ،على ورق أسود	٢٠٦
(١٠٢)	من التجارب العملية للباحث ــ طباعة بارزة ــ حفر على الخشب ـ ملون ،على ورق أسود	٢٠٦
(١٠٣) أ،ب،ج،د،هـ ،و،س	من التجارب العملية للباحث ــ طباعة بارزة ــ حفر على الخشب ـ ملون ،على ورق أسود	٢٠٧
(١٠٤) أ،ب،ج،د،هـ ،و	من التجارب العملية للباحث ــ طباعة بارزة ــ حفر على الخشب ـ ملون ،على ورق أسود ، مكون من ستة أجزاء	٢٠٨
(١٠٥) أ،ب،ج،د،هـ ،و	من التجارب العملية للباحث ــ طباعة بارزة ــ حفر على الخشب ـ ملون ،على ورق أسود ، مكون من ستة أجزاء	٢٠٨

الإطار العام للبحث :

من المعروف أن الإنسان حفر على جدران الكهوف التى عاش فيها منذ القدم رسوماً ورموزاً استخدمها لأغراض شتى ، وجميع هذه الأغراض يمكن تلخيصها بأنها "وسائل اتصال" حيث استخدم الإنسان هذه الرسوم والرموز للاتصال مع غيره من ناحية ومع نفسه من ناحية أخرى ، وتعد طريقة الحفر والطباعة البارزه RELIEF PRINTING أقدم الطرق الطباعية وتعتمد على إزالة ما لم يطبع من السطح أي أن الشكل يمثل المناطق البارزة ، وقد انتشرت الطباعة من السطح البارز بواسطة وسائط مختلفة فى البلدان التى تتمتع بحضارات مثل " الصين " و"اليابان "و"بلاد العراق " إلا أنه قد ازدهر فى بدايات القرن الخامس عشر فى أوربا ، إلى أن وصل الى مرتبة راقية على يد الفنان الألماني " البرخت دورير" ALBRECHT DURER (١٤٧١–١٥٢٨) ولقد مر الحفر بفترة كمون خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بسبب ازدهار طرق الحفر والطباعة الأخرى ، إلا أن " اليابان " قد أبدع فنانوها أعمالاً راقية مثل لوحات "شوبوناى إيشى" CHOBUNAI EISHI وفى القرن التاسع عشر ازدهر فى أوربا من جديد فن الحفر والطباعة البارزه ووصل إلى مرتبة راقية على يد الفنان الفرنسي "جوستاف دوريه GUSTAVE DORE (١٨٣٢–١٨٨٣)٠

وقد وجد فنانوا التعبيرية والمدرسة الرمزية فى ذلك الوقت ضالتهم المنشودة بما تعطيه هذه الطريقة من إحساس جميل بالعفوية ، وكان على رأسهم الفنان الألماني "إرنست كيرشنر" ERNIST KURCHNER (١٨٨٠–١٩٣٨) ليستمر التغييرفى الفكر الفني على يد "بيكاسو" و"ماتيس" وذلك فى القرن العشرين٠ ويعنى البحث بالتحليل والدراسة بشكل خاص بتتبع بدايات إستعمال اللون عند الحفر والطباعة البارزة باستعمال القالب الخشبي من خلال عرض نماذج من الأعمال المبكرة للطباعة البارزة بشكل عام ثم الملونة – فى كل من " اليابان " ثم " الغرب " ثم التعرف على ماهية اللون ، وتأثيراته ، وخصائصه ، وقوانينه من خلال دراسة المفاهيم والقيم التشكيلية للون وخاصة عند استبدال الألوان فى نسخ العمل الواحد وأثر ذلك على تفرد كلٍ منها بقيم جمالية قائمة بذاتها وكذا على الشكل والقيم التعبيرية ٠كما يتطرق البحث إلى مراحل نمو العمل الفني من خلال الطبعات

التجريبية وعند الحذف والإضافة على السطح الطباعى ، كذلك التعرف على الخصائص التعبيرية التى ترتبط بنوع وملمس السطح الطباعى ، كذلك يتعرض البحث لبعض المشكلات التى تواجه فناني الجرافيك أثناء تنفيذ الأعمال الفنية ذات المساحة الكبيرة ...

وترجع أهمية مشكلة البحث فى أنه يتعرض بالدراسة والتحليل لإظهار اختلاف القيم الجمالية والتشكيلية التى تنتج عند استبدال الألوان فى الطباعة البارزة من القالب الخشبي لعدة طبعات من أصل عمل فني واحد وذلك من خلال نماذج لأعمال فنانين لهم وجود مؤثر وإضافات بارزة فى هذا المجال ...

كذلك للبحث أهمية خاصة لارتباط مقوماته بالنشاط العملي للباحث ،

وللوصول إلى تحقيق هذه الغاية اجتهد الباحث للإجابة عن الأسئلة التالية :

ا ـ ما هي القيم التى أضيفت من خلال استخدام اللون فى الحفر والطباعة البارزة ،

ب ـ هل هناك فرق ينتج على الشكل والتعبير نتيجة استبدال الألوان أو طريقة الأداء ،

ج ـ ما أهمية البروفات والتجريب باستبدال الألوان بالنسبة لفنان الجرافيك ،

وذلك للاقتراب والخوض لتحقيق أهداف البحث التالية :

١ـ تتبع بدايات ظهور الألوان فى الطباعة البارزة وخاصة المطبوعة من القالب الخشبي .... ثم مراحل نموها وتطورها ،

٢ـ دراسة تأثير استبدال الألوان فى نسخ العمل الواحد على تفرد كل طبعة بقيم تشكيلية قائمة بذاتها ، وبيان أثر ذلك على الشكل والتعبير ، كما يتطرق البحث إلى مراحل نمو العمل الفني من خلال الطبعات بالحذف والإضافة على السطح الخشبى ،

٣ـ الإفادة من "الأسلوب" و "الأداء" والتقنية الخاصة بكل فنان أثناء معالجته للعمل الفني المطبوع من السطح البارز (القالب الخشبي) ،

٤ـ التعرض لبعض المشكلات التى تواجه فناني الجرافيك أثناء تنفيذ أعمال فنية مكونة من عدة أسطح طباعية متجاورة وطرق التغلب عليها ،

٥ـ التأكيد على أن الخامة هي التى تملى خصائصها التعبيرية ، وقد اقتصرت حدود البحث على دراسة فنون الطباعة البارزة الملونة منذ بداية ظهورها حتى القرن العشرين ،لذلك ينهج البحث المنهج التحليلي التاريخى،

الدراسات السابقة والمرتبطة بالبحث :

١ـ أ،د/ سعيد حافظ حداية " أثر اللون فى العمل الفني المطبوع " رسالة ماجستير ـ غير منشوره ـ كلية الفنون الجميلة ـ الإسكندرية ١٩٧٢ـ وقد تناول الباحث فى الباب الأول إلى عرض نبذة تاريخية عن الطباعة ، ثم تعرض للطرق الرئيسية فى الطباعة فى الباب الثاني ـ ثم بين أثر اللون فى طباعة الخشب الملونة ، وكذا طرق الطباعة المختلفة "الغائرة " و" البارزة " ثم " المستوية " وخاصة طباعة "الإستنسل "

ثم تعرض البحث فى نهايته فى الباب الثالث إلى أحبار الطباعة وصناعة الورق ، وعلى ذلك يكون الارتباط هنا بالجزء الخاص بـ " طرق الطباعة البارزة الملونة وتحديداً طباعة الخشب " و " أثر اللون فى طباعة الخشب الملونة "

٢ـ أ،د/ إدريس محمود فرج الله " الملمس واللون فى طباعة الخشب ".رسالة ماجستير ـ غير منشوره ـ كلية الفنون الجميلة ـ الإسكندرية ١٩٧٢ ، وقد تناول البحث فى الفصل الأول إلى دراسة وعرض لتطورات طباعة الخشب فى " اليابان " ، ثم " الغرب " ـ ثم إلى " خطة الحفر والطباعة " فى الفصل الثاني ، ثم إلى " خامات طباعة الخشب " فى الفصل الثالث ـ ثم " أدوات طباعة الخشب " فى الفصل الرابع ثم " ما هو الملمس " فى الفصل الخامس ـ ثم فى الفصل السادس " تعريف اللون " ـ وينتهى البحث فى الفصل السابع بـ " نماذج لفناني الطباعة اليابانية الحديثة " ، على ذلك يلاحظ الارتباط فى العديد من النقاط والتي تمهد للموضوع الأساسي للبحث ، وأنها لم تتعرض بشكل مباشر للموضوع الرئيسي للبحث المقترح حيث أنها لم تطرق موضوع " أثر استبدال الألوان فى نسخ العمل الفني الواحد على الشكل والتعبير فى الطباعة البارزة "

٣ ـ أ.د / صبري حجازي ـ " الرؤية الفنية والتعبير فـى فـن الحفـر " رسـالة ماجستير ـ غـير منشـورة ـ كليـة الفنـون الجميلـة ـ الإسـكندرية ١٩٧٢ . وقد جاءت الدراسة فى ثلاث أقسام ـ القسـم الأول : ويتنـاول "الرؤيـة الفنيـة والتعبير " والقسـم الثاني : عرض تاريخي عن " تاريـخ وطـرق الأداء فـى فـن الحفر والطبـاعة " ، بشـكل عام . والقسـم الثـالث : والأخيـر فـي البحـث عـرض البـاحث دراسـةً عن " الفنـان والرؤية " . على ذلـك يكـون الارتباط فى القسم الثاني : " تاريـخ وطـرق الأداء فى فـن الحفر والطبـاعة " حيث لم يتعـرض البحث بشـكل مباشـر للموضـوع الرئيسي للبحث المقـترح ، " أثر استبدال الألـوان على الشكل والتعبير فى الطباعـة البارزة"

٤ ـ حسـن جابر حسـن خـلف "الشـكل والملمـس فـى الصـورة المطبوعـة بالحفر البارز " رسـالة ماجستير ، غير منشـورة ـ كليـة الفنون الجميلـة ـ جامعة حلوان ـ القاهرة ١٩٧٥ .وجـاءت الرسـالة فى ثـلاث أبـواب ، البـاب الأول " الأسس التكنولوجية للصورة المطبوعة بالحفر البارز " ثـم البـاب الثـاني " الشكل الفني وطباعة الحفـر البـارز " حيـث تعرض الباحث فيه إلـى اللـون فـى الطباعة بشكل عام، وهو أحد الموضـوعات التى يرتبط بها البحث المقـدم . ثـم الباب الثـالث بعـنوان " الملمس " وبذلـك لم يتعرض البـاحث إلـى الموضـوع الرئيسي " أثر استبدال الألـوان على الشـكل والتعبيـر فى الطباعـة البـارزة "

٥ ـ د.الشـشتاوى إبراهـيم أحمد أبو العـطا ، " اختلاف القطع والملمـس فـى الطباعة الخشبية وأثـره فى إثـراء وتنوع العـمل الفني " رسالة ماجستير ـ غـير منشوره ـ كليـة الفنـون الجميـلة ـ الإسكندرية ـ جامعـة حلـوان ـ ١٩٧٥ . وجاءت الرسالة فى ثلاثة أبواب ـ الباب الأول : يبحث فى " تاريخ الطباعة البـارزة باستعمال القوالب الخشبية " بداية من السومريين منذ خمسة آلف سنة تقريباً ، ثـم فى الصين حيث تحدد بداية الطباعة بها فى حوالي عام ٧٠٠ بعد الميلاد ثم انتقلـت إلى أوربا فى عام (١٤١٨) فى "مينز" بألمانيا ثم تعرض إلى" الطباعة الخشبية فـى اليابان " ثم فى الباب الثاني : " الأدوات " والخامات اللازمة فى طباعة الخشب وفـى الباب الثالث تعرض الباحث إلى "حرفية العمل المطبوع من خلال تجاربه الخاصـة" .

٦ــ سهير أبو شادي " الشكل والمضمون فى فن الحفر المعاصر " رسالة ماجستير غير منشوره ــ كلية الفنــون الجميلــة ــ جامعــة حلــوان ــ القــاهرة ١٩٩١ ٠ وجاءت الرسالة فى ثلاث أبواب ــ الباب الأول " العلاقة بين الشكل والمضمــون فــى العمل الفني ــ ويبحث : لغة الكلمة ولغة الصورة ــ مفــردات الشــكل وتنظيمــها ــ تنظيم المفردات ــ المضمون فى العمل الفنــي ٠ وتحــت عنــوان " لغــة الصــورة المطبوعة وطرق إخراجها " جاء الباب الثاني ، الذي احتوى ثـــلاث فصــول : الأول تاريخي يعرض " تاريخ وطرق الأداء فى فن الحفر والطباعة ٠ والثاني يتحدث عـــن " أثر بعض الاتجاهات الفنية فى العصر الحديث على فنون الحفر والطباعة من حيــث الشكل وأسلوب المعالجـــة والطــرق الجديــدة فــى الأداء وأثرهــا علــى الشــكل والمضمون "٠ وفى الفصل الثالث يتعرض البحث إلى " جماليات الجمع بين أكثر من طريقة فى عمل واحد "٠ وفى الباب الثالث " دراسة تحليلية ومقارنة لعلاقــة الشــكل بالمضمون " وقد احتوى فصلين ــ الأول " فن الحفر المعاصر خلال القرنين التاســـع عشر والعشرين " والثاني " تنظير حول تجربة الباحثة الشخصية " ٠

ومن خلال العرض السابق يمكن القول بأن تلك الدراسات السابقة لم تتعرض بشـــكل مباشر إلى الموضوع الرئيسي للبحث المقترح حيث أنها لم تطــرق موضــوع " أثــر استبدال الألــوان على الشكل والتعبير فى الطباعــة البارزة " ٠



الباب الأول

التتابع التاريخي لتطور فنون الطباعة البارزة

الفصل الأول : الأعمال المبكرة للطباعة البارزة الملونة .

الفصل الثاني : تقنيات الطباعة البارزة الملونة .



الفصل الأول

الأعمال المبكرة للطباعة البارزة الملونة

* فن الحفر البارز .
* تطورات الطباعة البارزة (الخشب) في اليابان - ثم الغرب .



" إستعمل فن طباعة الخشب فى الشرق الأقصى قبل أوروبا وأمريكا وظهـــرت فكرته فى الصين من إستعمال أختام خشبية فى عمل طبعات زخرفيه ورمزية على الصلصال أو الشمع ،

ومن هذا الفن البالغ القدم نبتت فكرة طباعة المسطحات الخشبية ، وإنتقل حفــر الخشب من الصين الى اليابان فى القرن السادس ميلادية مع بـــزوغ الــبوذية BUDDHISM وقد أشارت المؤلفات المختلفة الى أن أقدم أمثله لهذا الفـــن ، من المكتوب الالـــهى المطبوعــة ، التــى أطلــق عليــها HYAKUMANTO DHARANI وقد خصصت للمعابد العشرة الرئيسية ، وكــانت هــذه الطبعــات الصينية الطابع تخلو من الرقه ،

ويعود تاريخ هذه الصور الى أوائل القـــرن الحــادى عشــر ، ويطلــق عليــها الـــ SEMMEN KUSHAKYO وهى عبارة عن نسخ توضيحية للمخطوطــات البوذية ،وتسرب هذا الميل من العاصمه كيوتو KYOTO الى مختلـــف أنحــاء اليابان وإنتشر بالتالى فن الطباعة إنتشاراً واسعاً " .[١]

فن الحفر البارز

" من المعروف أن الإنسان حفر على جدران الكهوف التى عاش فيها منذ القـــدم رسوماً ورموزاً إستخدمها لأغراض شتى وجميع هذه الأغراض يمكن تلخيصـــها بأنها وسائل إتصال حيث إستخدم الإنسان هذه الرسوم والرموز للإتصال مع غيره من ناحيه ومع ذاتة من ناحيه أخرى ،

لقد إستخدمت كلمه " حــفــر " و " طباعة " عبر العصور على كل رسم مطبـــوع ،، وبعد إنتشار الفنون التخطيطية أو الفنون الطباعيه وعلى نطاق واسع فى كــل أنحاء العالم بدأ النقاد والفنانون والمعنيون فى هذا الحقل الإبداعى فى البحث عــن مسمى يشمل هذا الإتساع الوظيفى والتقنى ،

إن كلمة " حفر " تدل على مرحلة من مراحل هذا الفن كما هو الحال مـــع كلمــة " طباعه " فما الحفر والطباعه الا مرحلتان متلازمتان من مراحل الفن التخطيطى

---

١ ادريس محمود فرج اللة (الملمس واللون فى طباعة الخشب) رسالة ماجستير غير منشــوره ـــ كلية الفنون الجميلة الأسكندرية ــ ١٩٧٢ ص ١

أو الطباعى أو كما إتفق على تسميته بالفن " الجرافيكى " ويطلق هذا المصطلح أو المسمى على كافة النشاطات الفنية ذات العلاقة بتقنيات الخط ،

وإستمر الإنسان فى ممارسة هذا الفن مطوراً ما أخذه عن اسلافه مضيفاً اليه ما يمليه عليه عصره ، ومتطلباته ... ففى مرحله من المراحل القديمة توصل الإنسان الى عمل الأختام التى تعتبر من التطورات التكنولوجية المتأخره والتى تتمثل بها بدايات الحفر من أجل الطباعه وكان هذا التطور التقنى نتيجه للتطور الوظيفى الذى يقع على عاتق هذا الفن والذى يتلخص بإيجاز فى إمكانية تكرار الرموز المرسومه فى يسر وسهوله ... فكانت الأختام حلاً من الحلول الأولية لهذه المشكلة، هذا التطور التقنى أدى الى البحث عن مواد أخرى أكثر ملائمة فأستبدل الختم الطينى بالختم الحجرى ومن ثم الخشبى وأخيراً المعدنى ثم من المطاط " الكاوتشوك " ،

" فأصبح هناك حفر على الحجر وحفر على الخشب وآخر على المعدن كل هذه كانت من أجل تسهيل إعادة الرموز المستخدمه كوسيلة إتصال بطباعتها على مسطح لذلك نجد أن الحفر أصبح مقروناً بالطباعه وبدأت الطباعه على الورق تحتاج الى تقنيات حفر تختلف عن الطباعه على الجلد أو القماش...وخلال تلك الحقبة المتصلة لم يهمل الفنان " الجرافيكى " القيمة الجمالية إذ لم تكن المتلطبات الوظيفيه للعمل تهم الفنان فقط بل إستدعت الضرورة توفير قيم جمالية وتعبيرية لا يقل دورها عن القيم التطبيقية فأصبح فناً تشكيلياً ذا قيم تطبيقية تجعل منه فناً قادراً على تحقيق الإتصال السريع والإنتشار الواسع بين الفنان والجمهور مما حدا ببعض الكتاب والنقاد الى أن يصفوا هذا الفن " بحضارة ما بعد الكتابة " كما أطلق عليه أيضاً " فن القرن العشرين " بكل المقاييس لكونه أبرز الأنماط الفنيه التى تحقق فيه الصله العضوية الفعاله ما بين التقنيه والإبداع ،

إذا كانت فنون الجرافيك تعتمد على الطباعة في جانبها الأكبر فإن الطباعة أيضاً لها ركائزها الثلاث الرئيسية .. فهى تنتج إما عن سطح طباعي بارز " طباعة بارزة " أو من سطح طباعي غائر" طباعة غائرة " أو من سطح طباعي مستوى ... ليس بالغائر أو البارز" طباعة مستوية " وهي ما إعترف على تسميتها بطباعة الليثوجراف التى تطورت إلى طباعة "الأوفست" كذلك يوجد نوع رابع من طرق

الطباعة يعرف بالطباعة " النافذه " بدأت بطباعة الإستنسل وتطـــورت إلـــى طباعـــة الشاشة الحريرية " السلكسكرين " ٠

فالحفر البارز إذن دعامة أساسيـــة من دعامات فنون الجرافيك و ترجع أهميته إلـــى أنه أقدم أنواع الطباعـــة ولا يزال حتى الآن يشكل جانباً أساســـياً ــ كمســطح لــه معطياته الجماليـــة التي تحقق العديد من المضامين الفنية لكثير من مبدعي الفن فـــي عصرنـــا الحديث ــ بل لقد كانت الطباعة البارزة هي الشكل الذي تحققت من خلالـــه فلسفة بعض المدارس الفنيـــة وأعنى القطع أو الحفر الخشبي بـــالذات حيـــث أنـــه موضوع البحث ــ بمساحاته العريضة ، و خطوطه السميكة ــ مع تـــأثير بصمـــات ملامس ألياف الخشب واستغلالها جمالياً كما فعل التعبيريون على سبيل المثال " [١] ٠

والحفر البارز ببساطه شديدة " RELIEF PRINTING " هو الطباعـــة من سطح بارز أى أن يكون الجزء الموجب المغطى بالحبر والذى يترك بصمته علـــى الـــورق هـــو الجزء البارز ٠ أما الجزء السالب الذى لا يطبع ويكون بعيداً عن إسطوانة التحبـــير والذى يستبعد وينتزعه الفنان مـــن الســـطح أثنـــاء العمـــل (أى يقـــوم بحفـــره) هو الجزء الغائر ٠

والخامات التى تستخدم فى هذا الغرض عديدة ٠٠٠ الخشب ــ اللينوليوم ــ الشـــمع ــ الجص ــ البلاستيك ٠٠٠ الخ ٠

ولكن أكثرها شيوعاً و إستعمالاً ٠٠٠ الخشب ــ ثم اللينوليوم ٠

ولا يمكننا أن نحدد بدايـــة نشأة الطباعـــة البارزة فى أوربا بشكل قاطع ــ حيث أنـــه ظهر فى مرحلـــة متأخرة نسبياً ٠٠٠ إلا أن الطباعـــة من السطح البارز بدأت تظهر مع بدايات القرن الخامس عشر ٠

" على أنه من المؤكد أن الأوربيين قد عرفوا القوالب الخشبية المحفورة قبل ذلك بزمن طويل ولكن ليس لإنتاج صورة مطبوعـــة بل لطباعة بعض النماذج الزخرفيـــة لتزيين وتجميل الثياب والمنسوجات ــ وكانت تلك القوالب تميزها البســاطة وإن لـــم تكن متساويـــة الأضلاع ــ إلا أنها رسمت وحفرت بعناية ٠

---

[١] د ٠ محمود صادق ــ الفن الغرافى ــ جدلية التطور بين الوظيفة والتقنيةــ أبحاث الندوة الدولية الموازية لترينالى مصر الأول لفن الجرافيك ــ القاهرةــ ١٩٩٣ م٠

ومن السجلات التاريخية يمكن التأكد أن قدماء المصريين قد عرفوا القالب الخشبى المحفور والمستخدم فى الطباعة على الأقمشة وذلك قبل الميلاد بألفى عام على الأقل بعد ذلك عرفه أهل الصين على المستويين الإمبراطورى والشعبى ٠

وهذه القوالب لها قصة قديمة معروفه فى الصين القديمة (عندما أصيب أحد الأباطرة القدامى بالأرق على أثر أحلام مزعجة فأمر إثنين منْ قواده بحراسة باب حجرة نومه طول الليل ٠٠٠ و يشعر الإمبراطور بنوع من الإطمئنان فينام بهدوء ويزول عنه الأرق ٠٠ لكنه يخشى إن هو صرف الحارسين ٠٠ أن تعود الأرواح الشريرة ٠٠٠ فيطلب من أحد الرسامين المرموقين ــ أن يصوروا له شكل القائدين بدقه وبكل أوصافهما ٠ أحدهما على يمين الباب والآخر عن يساره ٠٠٠ وتنجح هذه الوسيلة ويقبل الناس عليها لطرد الأرواح الشريرة عموماً ، او لإسترضاء الآلهه ، وقديماً كانوا يخصون لكل شيء الهاً "[1] ٠٠٠٠٠ ويلجأ الناس الى الحفارين ليحفروا لهم هذه الصور ويطبعونها وينشرونها تيسيراً للحصول عليها ٠

" ومع القرن السادس بعد الميلاد وصلت طباعة القوالب الخشبية الى مرحلة متطورة فى مصر ٠٠٠ وفى نفس الوقت بدأت تنتشر فى عديد من بلدان العالم " الهند ــ الصين ــ اليابان ــ المكسيك ــ إيران ٠٠٠ وغيرها ، ومما لا شك فيه أن بعد إختراع الورق فى الصين عام ١٠٥ ميلادية ٠٠٠ تبعت ذلك محاولات للطباعة وإن كانت بدائية إلا أنه قد صادفها بعض النجاح ٠٠ وكانت المحاولات الأولى لذلك تستلزم طباعة الشكل المحفور على الخشب والمحبر وقد ظلوا يطورون تلك التجارب حتى تم التوصل الى الطريقة التى عرفت بإسم (الإحتكاك) RUBBING فبدلاً من الضغط بشدة الى أسفل على القالب الخشبى الموضوع على الورقة تم وضع الورقة فوق السطح المشبع بالحبر للقالب الخشبى ــ ثم فركه وصقله حتى تتم عمليه الطباعة وهو ما يحدث أثناء الطباعة من القالب الخشبى حتى وقتنا هذا ٠

وكما ذكر قبلاً أنه ربما تكون أقدم المطبوعات هو ذلك النص البوذى الذى تمت طباعته بطريقة القطع الخشبى ــ وكانت الطريقة المثلى بالنسبة لهم ــ لانتاج كم ضخم من طباعات النصوص حتى يتسنى لهم ترتيلها ٠٠٠ كذلك بلغت الطباعة

---

[1] محيط الفنون ، المجلد الأول ، الفنون التشكيلية ص ١١٠ ، ١١١

ذروتها فى الشرق فى القرن العاشر الذى إشتهر إسمه كما إشتهر إسم "جوتنبرج" فى أوروبا بعد ذلك بخمسة قرون من الزمان ٠

هذا وقد تم تصنيع الورق فى بداية الأمر ٠٠٠ فى أوروبا بواسطة الأسبان فى القرن الثانى عشر وفى عام ١٢٧٦ أنشىء مصنع فى مدينة " فابريانو" بإيطاليا FABRIANO وقد أصبحت تلك المدينة مركزا لصناعة الورق بعد ذلك ٠٠٠ وقد قامت بإمداد معظم الدول الأوروبية بأجود أنواع الورق على مدى القرن الرابع عشر ٠٠٠ وإستمرت فى إنتاجها منذ ذلك الوقت وحتى الآن ٠

ومع مطلع القرن الخامس عشر تم إنتاج الورق أيضاً فى كل من ألمانيا وفرنسا ولم يمض وقت طويل حتى تحقق لكلتا الدولتين الإكتفاء الذاتى من الخامات ٠ وقد واكب تزايد إنتاج الورق فى أوروبا إستخدام فن الطباعة وإنتاج الصورالمطبوعة "[١] ٠

ووصل الأمر فى نهاية القرن الخامس عشر ٠٠٠ أن أصبح من المعتاد والمألوف أن يقوم المصوريين الألمان بحفر أعمالهم الخاصة ٠٠٠ وإن كانت وظيفة الحفار قد أصبحت وظيفة لها وجودها وكيانها الخاص فقد كان من المعتاد أن يقسم العمل على مراحل ٠٠٠ فهذا المصور قد أنجز عمله على قماش الرسم ٠٠٠ ثم يجىء الرسام الذى ينقل هذا الرسم ويعيد تنفيذه بطريقة تناسب قدرات الحفار وإمكانيات القالب الطباعى ـ ثم يجىء دور الحفار الذى يقوم بإستخدام أدواته والتعامل مع السطح الطباعى لينتج فى النهاية طبعة مأخوذة عن رسم هو بدوره مأخوذ عن أصل مرسوم أو مصور وقد ساد هذا الإسلوب خلال قرنين من الزمان, الخامس عشر والسادس عشر ولكن هذا لا يمنع ٠٠٠ كما أسلفنا ٠٠٠ أن مجموعة من الفنانين كانوا يعدون رسومهم الخاصة للطباعة ـ وكانوا ينفذونها بأنفسهم ٠٠٠ وقد لجأ الرسامون الى رسم الخطوط الرئيسية فى تبسيط مقصود حتى يتاح لهم تلوين المناطق والأشكال المحددة باليد ٠٠٠ وفى خلال الربع الثانى من القرن الخامس عشر أصبحت تلك الرسوم والخطوط أكثر إتقاناً وبدأ الإهتمام بتصوير الخلفيات وتمثيل المناظر الطبيعية ٠٠٠ ولكن هناك بعض النقوش الكنائسية الممثلة خلف وفوق مذبح الكنيسة قد عرفت طريقها الى المسطحات

---

[1] DOUGLAS PERCY – AHISTORY OF WOOD – ENGRAVING NEW YORK : E.P. DUTTON & CO – 1928. P.7

الطباعيـــة وأمكن تنفيذها فى مطبوعـــات ذات خطوط سوداء وألوان زاهية مبـــهرة للعين إستخدمها العامة كبديل رخيص للرسومات •

بعد ذلك بدأت الموضوعات المستوحاة والمأخوذة من الحياة اليومية تتدفق مـــن خلال المطبوعات فى صياغات جمالية مناسبـــة ••• ولم يمض وقت طويـــل حتـــى أصبحت تلك المطبوعات البارزة ذات تأثير على الفنون الأخرى ••• فقـــد ســـاعدت على خلق وإبتكار أشكال جديدة ••• وبالتدريج ••• أدرك رجال الكنيسة أهميـــــة الصورة المطبوعـــة مجاورة للنص المكتوب ••• ووجدوا فى طريقة الحفر البـــارز على الخشب وسيلة لنشر المعرفة الدينية ••• وبإســـلوب إقتصـــادى غـــير بـــاهظ التكاليف يستطيعون تدعيم نفوذ الكنيسة وتعاليمها وبدأت الأديرة أيضاً تنتج اللوحـــات المحفورة التى تحكى القصص الدينية عن حياة السيدة العذراء والمسيح •

وخرجت من الأديرة طبعات لا حصر لها لاقت رواجاً كبـــيراً خاصـــة بيـــن زوار وحجاج الأماكن المقدسة ••• وقد إحتكرت الأديـــرة إنتـــاج وبيـــع أعمـــال الحفـــر المطبوعـــة •• وشاركهم بعض الرهبان فى عملهم ••• وبعد أو وجـــد محـــترفوا الطباعـــة فرصة عمل منتظم و بحرية أكثر فى العمل داخل تلك الأديرة إلا أن أكـــثر مصادر الربح فى إنتاج المطبوعات فى أوروبا كان فى (أولم ULM) (وهى مدينـــة فى المانيا لها شهرة كبيرة فى التصميم الفنى) وفينيسيا (VENICE) حيث كـــانوا يطبعون أوراق اللعب (الكوتشينة) والى جانب غـــزارة الإنتـــاج •••فقـــد إهتـــم الحفارون بالمحافظة على المطبوعات وبقائها أطول وقت ممكن وبالتالى فقد إهتمـــوا بالأعمال الصغيرة حتى يمكن حفظها وتخزينها •••والكثير من تلك المطبوعـــات ذات الحجم الصغير عاشت حتى وقتنا هذا وذلك لأنها حفظت وخزنت داخل أغلفة مقـــواه وداخل صناديق الملابس ••• وبالتالـــى فإن الأعمال ذات الحجم الكبـــير لـــم تكـــن مألوفة فى ذلك الوقت , ولعل أكبر مساحـــة تم إنتاجها لم تزد عن (٧،٥ م× ٢٤سم) ويعتبر هذا الحجم ضخم جداً بمقاييس هذا الزمـــان (شكل ١)

وبدأت الكتب المطبوعـــة فى الظهور ••• وكان مصمم الكتاب يترك مسافـــة بيضاء فى بعض الأحيان لتزيينها بالحروف الكبيرة المزركشة وأحياناً أخرى كـــانت صفحـــة الكتاب تكتب بخط اليد (فى الفترة التى جمعت بين المخطوط والنســـخة المطبوعـــة)

وعمل رسماً توضيحياً والغالبيـــة العظمى من تلك النصوص والرسوم كـــانت تطبـــع مجتمعه من قالب خشبى " ٠[١]

" من أوائل الطبعات التى ظهرت فـــى أوروبا والتى طبعت على الورق ٠

ومن المحتمل أن يكون هذا الشـــكل أحد ثلاث مشاهد أعدت لتطبع متجـــاورة لتمثل بالترتيب محنة صلـــب المســيح (فى المنتصف) ومجموعات من الجنود على الجانب الأيمن والأيسر ٠ مقـــــاس (٧،٥ × ٢٤ ســـــــم) ـ مجهولة الإسم طبعت حوالى (عام ١٣٧٠)

وتتسم ببساطه الأداء فى خطـــوط رسم الثلاث جنود على الجانب الأيمـــن كذلك عدم ظهور الظلال أو تعقيدات فـــى خطوط الملابس ٠"[٢]



شكل (١)
طباعة خشب (حوالى عام)١٣٧٠
مقاس (٧،٥× ٢٤ سم)

---

[١] المرجع السابق صـــ ١٦

٢ DOUGLAS PERCY BLISS - AHISTORY OF WOOD ENGRAVING NEW YORK : E.P.DUTTON & CO _ 1928 P. 11 _ 12

ومعظم تلك الكتب التى بقيت حتى يومنا هذا هى كتب دينية تشرح النصوص الإنجيلية وتقدم القصص الدينى وكذلك العظات والعبر ٠ (شكل ٢) , (شكل ٣) ، (شكل ٤) ، (شكل ٥) ٠

" وقد تميزت صناعة تلك الكتب فى ألمانيا وهولندا ٠٠٠ وبعض المقطوعات المنفردة والصور الإيضاحية التى تمت طباعتها فى تلك الكتب من قوالب خشبية تعتبر من بدايات التاريخ الحقيقى لفنون الجرافيك ٠

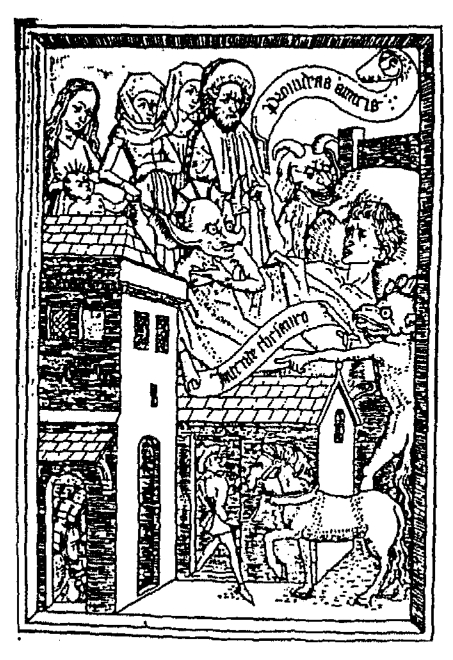
إن الرسوم التوضيحية التى تطلبتها تلك الكتب تشكل الدعامة الكبرى فى تطوير الحفر على الخشب و الذى ظل تأثيره مستمراً حتى القرن التاسع عشر ٠٠٠ ولقد كان حل مشكلة الصفحة المطبوعة من ترتيب النص وتحديد أماكن الزخارف المزينة والصور التوضيحية يتطلب حساسية مرهفة ويخضع لإعتبارات جمالية كانت تأخذ طريقها حثيثاً نحو فنون الكتاب ٠٠٠ ولعل أكثر الكتب المصورة والتى خرجت على درجة عالية من الحس الجمالى كان ذلك الكتاب الذى تم إخراجه فى مينز (MAINZ) عند نهايات القرن الخامس عشر (١٤٨٦) وقد كان هذا الكتاب حصيلة رحلة حج الى الأراضى المقدسة قام بها (برنارد فون بريدنباخ BERNHARD VON BREYDENBACH) وقد رافقه الفنان (ايرهارد رويش ERHARD REUWICH) الذى أنجز مجموعة من الرسوم التسجيلية الدقيقة والتى تناول فيها مظاهر الحياة ومعالم وملامح الأراضى المقدسة ــ وهى رسوم تعد بحق أول بداية للتناول (الطبوغرافى) للحفر الخشبى وهو أمر كان غريباً وجديداً فى هذا الوقت بالنسبة للفنانين والحفارين ولا نسقط من حسابنا الإخراج الرائع للإنجيل الذى صممه كولون (CLONGNE) و قام بطباعته هنريك كوينتيل (HENRICH QUNTEL) فيما بين عامى (١٤٧٨ ــ ١٤٧٩) حيث إحتوت الصفحات على حاشية زخرفية على درجة كبيرة من الدقة والرقه والجمال كما إحتوى الإنجيل على أكثر من مائة عمل مطبوع. أعدت كرسوم توضيحية نفذت جميعها بالحفر على الخشب "[1]

---

[1] المرجع السابق صـ ١٧



شكل (٢)
"مشهد نفاذ الصبر " من كتاب ARS
MORIENDI حوالى عام ١٤٦٥
٥،٥ × ٧،٥ بوصة "(*)



(شكل ٣)
مشهد " إغراء الجشع " من
كتابARS MORIENDI
حوالى عام ١٤٦٥" (*)

* DOUGLAS PERCY BLISS AHISTORY OF WOOD ENGRAVING
NEW YORK E.P.DUTTON & CO - 1928 P. 19 - 21

(شكل ٤)
صفحة مزخرفة من صفحات الكتب الدينية من منتصف القرن الرابع عشر ـ طباعة بارزة حفر ـ على الخشب ،



(شكل ٥)
صفحة مزخرفة من صفحات الكتب الدينية من منتصف القرن الرابع عشر طباعة بارزة ـ حفر على الخشب ،

وجاءت كلها على مستوى عال من التشكيل الفنى والتقنية الدقيقة محققة المضمون الدينى والفنى ـ فكان لها تأثيرها لزمن طويل على فنانى الرسوم التوضيحية وممارسى فن الحفر البارز ، "

" كما أن كتاب التاريخ (CHRONICLE) الذى شارك فى تصميمه وإخراجه إثنان من عباقرة فنانى نورمبرج (NURMBERG) وهما "مايكل ولجمات" (MICHAEL WOLGEMET) و" دولهلم بليدنورف" (WILHEHM PLEYDEN WURFF) هذا الكتاب إحتوى على عديد من الرسوم التوضيحية التى تكشف مدى مقدرة وتمكن هذان الفنانان ، وفى الثلاثين سنة الأخيرة من القرن الخامس عشر ،،، كانت فنون الطباعة البارزة فى تطور مطرد ،،، والتمكن من الصنعة بلغ حداً كبيراً ،،، وكانت قمة هذا التطور والتمكن متمثلة فى أعمال الحفر

على الخشب التى قام بإنجازهـــا "الـــبرخت دوريـــر"(ALBRECHT DURER) (١٤٧١-١٥٢٨) لسفرالرؤيا وتمثل فيها :ـ الإبداع الفنى ... شـــكلاً ومضمونـــاً ... تلك الصفحات الخمسة عشرة التى أبدعها دورير تفوقت على كل ما سبقها مـن أعمال الحفر البارز على الإطلاق (شكل ٦) و (شكل ٧) ولعل أهم ما قدمـــه دورير فى تلك الأعمال ... هو تحرره من النموذج القوطى وتجاوزه الى رؤية أكثر عمقـــاً متأثراً بمثاليـــات عصر النهضـــة " [١] .



(شكل رقم ٦)

ألبرخت دوريرALBECH DURER (١٤٧١ _ ١٥٢٨) مشاهد من سفر الرؤيـــا - طباعة بارزة - حفر على الخشب (١٥×١٠ بوصة) حوالى عام ١٥١٤

[1]ARTNUR HIND , INTRODUCTION TO THE HISTORY OF WOOD CUT P. 29



(شكل ٧)

البرخت دوريرALBECHT DURER (١٤٧١_ ١٥٢٨) "الفرسان الأربعة" من مشاهد سفر الرؤيا _ طباعة بارزة _ حفر على الخشب_ عام ١٥١١

وفى عام (١٥١١) يقدم (دورير) رؤيته الخاصة (لالآم السيد المسيح) وعددها سبع وثلاثون عملاً من أعمال الحفر البارز (شكل ٨) .

ولعلنا هنا نتسائل ... عن جماليات الأداء فى أعمال هذا الفنان الرائد ؟ لقد تأكدت فى (البرخت دورير) الثقافة القوطية مع الإستفادة من معطيات ومثاليات الطابع المميز لعصر النهضة الأوربية ... لقد كان على درجة عالية من الفهم لقيم الحفر والطباعة ... وكان يقوم عادة بالرسم المباشر فوق مسطح الخشب ... وهو عادة من خشب الكمثرى ... وكان يتولى بنفسه الإشراف على كل مراحل العمل إن لم يقم بتنفيذ معظم الأعمال بنفسه وقد وصل الى أبلغ حدود الإجادة فى إستخدام أدوات قطع الخشب ، وكان يهتم أبلغ الإهتمام بالتفاصيل الدقيقة وإكتسب خبرة كبيرة فى ترجمة الدرجات الظلية ... وإذا كان لضغط العمل فى مجال الحفر البارز قد إضطر فى بعض الأحيان الى الإستعانه فى مراحل معينة ببعض الحفارين من تلاميذه الا أن أعماله المنفذه على المعدن قد قام بحفرها جميعاً بنفسه .. وقد كان لأعماله تأثيراً كبيراً على الرسوم التوضيحية والحفر الألمانى بشكل عام من حيث الأداء والأسلوب التقنى فقد تميز أدئه بإنسيابية الخطوط وتجاور النقط . وكذلك توظيف تقنيات (التظليل المتداخل) والذى يكسب العمل أثراً متموجاً يوحى بتجسيم العناصر الطبيعية .. مع الإحتفاظ بالخط الخارجى (OUT LINE) الذى كان سمةً من سمات عصر دورير .

" ويأتى بعد (دورير) فى القرن السادس عشر فناناً أخر تميز فى عالم الرسوم التوضيحية المنفذة بالطباعة البارزة من قالب خشبى وإهتم بالأعمال الزخرفية التى تصاحب الموضوعات المكتوبة وأولى إهتماماً أكبر لفنون الكتاب ... ولعل أهم أعماله فى الحفر على الخشب الرسوم التوضيحية لمجموعة (رقصة الموت) (شكل ٩) هذا الفنان هو (هانز هولبين الأصغر HANS HOLBEIN THE YOUNGER) (١٤٩٧ ١٥٤٣) .

وربما كانت فكرة تلك الأعمال مأخوذة عن مجموعة اللوحات الجدارية الدائرية التى وجدت فى مقابر العصر الأتروسكى ونشرت أعمال هولباين فى مدينة (بازل) .

كما تميزت رسومة بالفخامه والصياغة الجمالية العالية وقد إستخدم الظلال المتوازية ولم يستخدم الظلال المتعارضه أو المتقاطعه إلا فى أضيق الحدود كما نستشعر خبرته فى التكوين مع وضع الزخارف بحساب دقيق فلا نكاد نرى تفصيليه

زخرفيه ليست فى موضعها ... ورغم بساطة التناول وقلة الخطوط إلا أنـــه حقـــق تأثيراً دراميا ... والهياكل العظميـــة هنا فى مقدمـــات الأعمـــال تمثـــل المـــوت وتشارك فى تأكيد الحس المتشائم والإنذار بالأحداث السيئة " .[١]

كما إنتشر أيضا فى تلك الفترة العديد من الأعمال المطبوعـــة مـــن خـــلال الخطـــوط الخارجية فقط وملونة باليد بألوان زاهية فى طبعات شعبية جمعت بيـــن المخطـــوط والنسخة المطبوعة . كما أن بعض حفارى إيطاليا إستخدموا الطباعـــة الملونـــة ، وبوجه عام فإن أهم فنانى الحفر البارز فى أيطاليا تواجدوا فى مركزين رئيسيين .. (فينيسيا VENICE) وفلورنسا (GLORENCE) وذلك فى العقد الأخير من القرن الخامس عشر ... و كانت الكتب التـــى تطبـــع فـــى فينيســـيا أكـــثر رقـــة وبراعة و لكن نوعية الرسوم التوضيحية فى كلتا المدينتين كانت متقاربة وإن كـــان الفلورنسيين قد تفوقوا فى الإستجابة والقدرة على التعبير وبشكل خاص فى تصويـــر الجو العام للمنظر أو الحدث .... ولعل أهـــم الصفـــات الشـــائعة لغالبيـــة الحفارين الفلورنسيين هى إحاطة أعمالهم بإطار من الزخارف يشبه برواز الصورة . (راجع شكل ٤،٥) ".[٢]

وقد ظلت الرسوم التوضيحية المنفذة بالحفر البارز فى فرنسا ذات نزعة قوطية ولـــم تتأثر بالنهضه الإيطالية إلا فى قرب منتصف القرن السادس عشر .

ومن الأعمال التى شاعت فى فرنسا وتميزت بسهولة الأداء والفـــهم علـــى الســـواء والتى كانت مليئة بالحيوية ــ رسوم لوحات رقصة الموت التى نفذت خـــلال القـــرن الخامس عشر (شكل ١٠) وقد إقتربت من شكل الرسوم المتتابعة فـــى تسلســـلها لمواضع وقوف الهياكل العظمية ــ وقد تميزت تلك المجموعة بتحررها الى حد كبـــير من طابع المنمنمات ... ولكن أكثر الأعمال الفرنسية خصوبة وتعبيراً بالفعل عـــن الشخصية الفرنسية هو ما جاء فى" كتب الســـاعات " (BOOKS OF HOURS) وقد الزمت تلك الكتب فى تصميمها وأسلوب تنفيذها بالخطوط مع التوظيف المناســـب للحفرعلى الخشب فى عمل الزخارف والحواف المحيطة بالصفحات وكذلك الحـــروف الإستهلالية فى بداية النصوص.(شكل ١١) (شكل ١٢) (شكل ١٣) (شكل ١٤).

---

[١] ARTNUR HIND , INTRODUCTION TO THE HISTORY OF WOOD CUT . P، 30

[٢] المرجع السابق ص ٣٥



(شكل ٨)

ألبرخت دورير ALBECHT DURER (١٤٧١_ ١٥٢٨)

(آلام السيد المسيح) طباعة بارزة _ حفر على الخشب _ عام ١٥١١



(شكل ٩)

هانز هولبين _ "رقصة الموت" _ طباعة بارزة حفر على الخشب

"ويعتبر الفنان الألماني "هانز بيرجمير" Hans Burgkmair (١٤٧٣-١٥٣١) فنان الإمبراطور ماكسيميليان Emperor Maximillian في الفترة من (١٥١٠ حتى موت الإمبراطور عام ١٥١٩) الفنان الأول المسؤول عن أمجاد " أوجسبرج" وتسجيلها في هذه الفترة قام "بيرجمير" بتنفيذ حوالى ثلاثمائة عمل محفور على الخشب تناول فيها سلالة نسب "أوجسبرج" فى سلسلة تتكون من تسعين قالب طباعى,كما قدم "بيرجمير" مائه وإحدى وعشرين عملا محفوراً تمثل السيرة الذاتية السياسية لحياة الإمبراطور. ويرجع الفضل اليه في انة قام بانتاج الصورة الشخصية الملونة "[١]

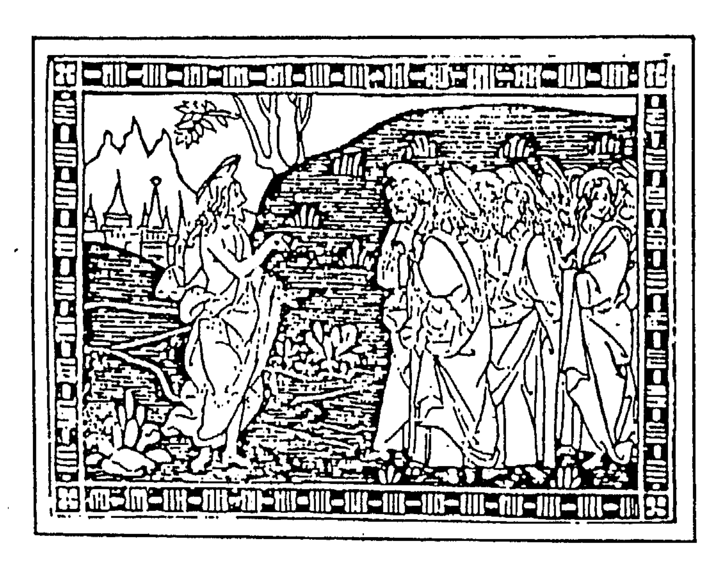
---

[١] صلاح محمد ابراهيم المليجى "الصورة الشخصية فى فنون الحفر و الطباعة" رسالة ماجستير -القاهرة ١٩٨٨



(شكل ١٠)

نموذج من باريس لرسوم (رقصة الموت) طباعة بارزة حفر على الخشب



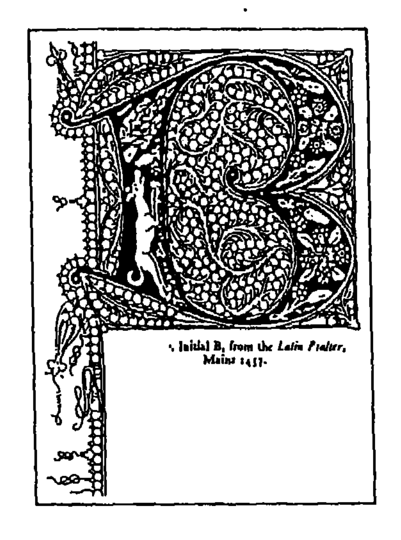
(شكل ١١)

نموذج لزخارف الصفحات والحواف والحروف



(شكل ١٢)

نموذج للحروف الإستهلالية فى بداية النصـــوص طباعة بارزة _ حفر على الخشب .

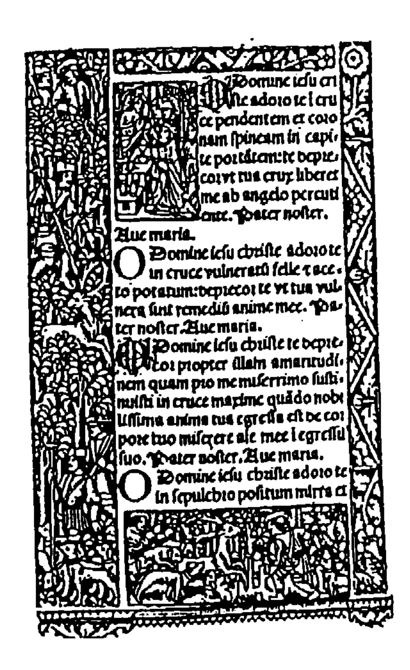


Initial B, from the *Latin Psalter*, Mainz 1457.

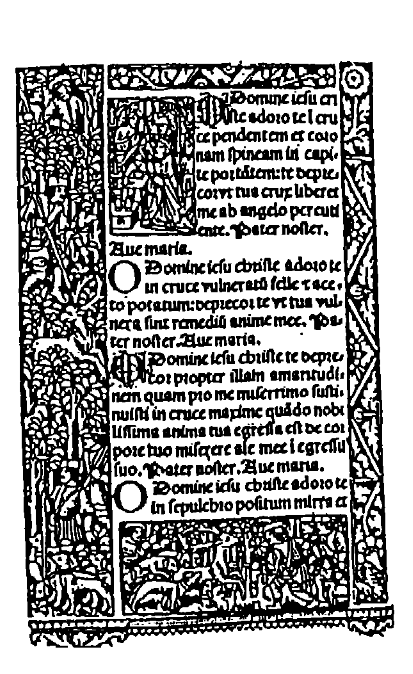
(شكل ١٣)

نموذج لزخارف الحواف المحيطة بالصفحات _ طبـــــــــــاعة بارزة _ حفر على الخشب

عام ١٤٥٦



O Domine iesu cri
ste adoro te i cru
ce pendentem et coro
nam spineam in capi-
te portantem: te depre-
cor vt tua crux liberet
me ab angelo percuti
ente. Pater noster.
Aue maria.
O Domine iesu christe adoro te
in cruce vulneratū felle z ace-
to potatum: deprecor te vt tua vul-
nera sint remediū anime mee. Pa-
ter noster. Aue maria.
O Domine iesu christe te depre-
cor propter illam amaritudi-
nem quam pro me miserrimo susti-
nuisti in cruce maxime quādo nobi
lissima anima tua egressa est de cor
pore tuo miserere aie mee i egressu
suo. Pater noster. Aue maria.
O Domine iesu christe adoro te
in sepulchro positum mirra et



O Domine iesu cri
ste adoro te i cru
ce pendentem et coro
nam spineam in capi-
te portantem: te depre-
cor vt tua crux liberet
me ab angelo percuti
ente. Pater noster.
Aue maria.
O Domine iesu christe adoro te
in cruce vulneratū felle z ace-
to potatum: deprecor te vt tua vul-
nera sint remediū anime mee. Pa-
ter noster. Aue maria.
O Domine iesu christe te depre-
cor propter illam amaritudi-
nem quam pro me miserrimo susti-
nuisti in cruce maxime quādo nobi
lissima anima tua egressa est de cor
pore tuo miserere aie mee i egressu
suo. Pater noster. Aue maria.
O Domine iesu christe adoro te
in sepulchro positum mirra et

(شكل ١٤)

من زخارف الصفحات و حوفها طباعة بارزة

حفر على الخشب

تطورات طباعة الخشب فى اليابان - ثم الغرب

١_ الطريقة التقليدية (العالم العائم) UKIYOE

" يمكن القول أن فن طباعة الخشب فى اليابان قد إستعمل فى أغراض فنية مختلفة أكثر من إستعماله فى نشر التعاليم الدينية وحدها ، وذلك منذ بداية القرن السابع عشر .

وفى بداية عصر الـ EDO (١٦٠٣ _ ١٨٦٧) نهض الأدب الشعبى فى الأوساط التجارية و تحطمت لأول مرة فى تاريخ اليابان الأغلال وبدأت بعض الكتب فى الظهور مثل القصص الشعبية وكتب الأغانى الخفيفة .

وإشتملت هذه الكتب على عدة أوراق من الرسوم التوضيحية التى نفذها متخصصون غير معروفين ، وذلك بغرض توزيعها على نطاق واسع .

وظهرت بعد ذلك الكتب القصصية المصورة .

ومن هنا ظهرت طريقة (العالم العائم) UKIYOE اليابانية الشهيرة سنة ١٦٣٢ عندما نشر H . HISHIKAWA رسماً مطبوعاً على فرخ من الورق، عبارةعن طبعة بالأسود والأبيض وكان الحبرالأسود مركب من السناج والصمغ .

ولم يلبث أو وصل الجانب التقنى لهذا الفن الوليد الى ذروته ، وبعد زمن قصير فى سنة ١٧٠٠ بدأ الفنانون فى إضافة الوان قليلة الى الطبعة بإستعمال الفرشاة ، وسمى هذا النوع من الطباعة الملونة بالـ TAN-E لكثرة إستعمال عجينة اللون الحمراء فيها . وفى هذة المرحلة أضيفت الوان أخرى ، أخضر فاتح وأصفر ، ثم الأزرق الفاتح والأحمر القرمزى فيما بعد .

ثم ظهر نوع أخر من الطبعات سمى بالـ BENI-E (صورة بلون قرمزى) لأن هذا اللون أستعمل أساساً بدلاً من اللون البنى المائل للإصفرار .

وبعد عشرين عاماً حلت الـ URUSHI-E (مطبوعة باللاكر) مكان الـ TAN-E مع وجود إختلاف طفيف فى التقنية بينهما ، حيث أضاف الفنان الواناً قليلا من المستعمله فى الـ TAN-E مع إضافة اللاكر اليابانى الى المناطق الهامه من الصورة ولكن إستعماله كان نادراً وإستبدل بالحبر الأسود الممزوج بغراء سميك للحصول على نفس التأثير .

وفى سنة ١٧٤٥ نجح الفنانون فى إضافة الألـــوان أثنـــاء الطباعـــة بإســـتغلال مسطحات خشبية ملونه بدلاً من الفرشاة ،

وتحقق هذا النجاح بإختراع الـــ KENTO (علامات الضبط) وهى طريقة مكنت الطباع من وضع الورقة فى مكانها المحدد تماماً فوق ســطح الخشـــب ، وبذلـــك ضمن تسجيلاً مضبوطاً أثناء تتابع طباعة الألوان على نفس الورقـــة وهـــذا مـــا سوف يتعرض له البحث فى حينه ،

وفى ذلك الحين أنشأ تضامن عمالى بين الفنان و" الطباع " والناشـــر ومـــع تقدم الحفر وتقنية الطباعـــة أصبحت الخطوط أكثر رقة ودقـــة وأكثر ديناميكيـــة ولكن الألوان ظلت محدودة التنوع بسبب إستعمال عدد قليل من المســطحات فـــى هذه المرحلـــة وخلال سنة ١٧٦٥ إبتكر HARUNOBU SUZUKI شكلاً مـــن أشكال الطباعـــة تعمل الطبعة فيه على شكل" نتيجـــة" متـــأثراً بمـــا أشـــار بـــه الشاعر KYOSEN الذى أراد إستعمال هذه الطبعات كهدايا يتبادلها فيما بينـــهم أعضاء المحيط الفنى الذى ينتسب اليه ،

ولكن لم تلبث أن أثارت خيال الجمهور بمجرد نشرها و حازت علـــى جماهيريـــة مرموقه وكانت فكرتها ببساطه عبارة عن إنتاج نـــوع مـــن مجموعـــات الـــ BENIZURI E الفاخرة بإستغلال أقصى مهارة لدى الحفارين الطباعين لإثراء الألوان وإستعمال أفضل الخامات المتاحـــة فى هذا الوقت مما وصل بالنتيجة الـــى التوافق اللونى مع روعـــة ودقة الخطوط ، فأطلق عليها الـــ NISHIKI - E وقد إستعملت الواح خشبية عديدة فى تنفيذ طبعة واحدة وكذلك أفضل أنـــواع ورق (الهوشو) HOSHO المتين لكى يتحمل الضغطات المتعددة ، والذى حل محـــل أوراق (السنكا) SENKA أو (الماسا) MASA والتى ما زالت تستعمل حتى وقتنا هذا ، وكانت الـــ NISHIKI-E فـــي الواقـــع ، هـــى الشـــكل النـــهائى للـــ UKIYO -E منذ أن بدأ الإهتمام بصناعـــة الطبعـــة " ، [١]

---

[١] ادريس محمود فرج اللة ـــ الملمس واللون فى طباعة الخشب ـــ رسالة ماجستيرغير منشـــوره ـــ كلية الفنون الجميلة الأسكندرية ـــ ١٩٧٢ ص ٢، ٣)

ويعتبر " ماســـانوبو "OKUMURA MASANOBU (١٦٨٩ _ ١٧٥٦) أول من قام بطباعة لونين فى الطبعه ، وعموماً هو الذى أرسى قواعد الطباعـــه الملونة ، إن مرسمه أصبح ذو تأثير كبير على الأساليب الجديدة فـــى الطباعـــه اليابانيه الخشبية ، إن التطويرات التى حدثت بعد ذلك يرجـــع لـــه الفضـــل فـــى إكتشافها لأن " ماسانوبو " هو أول من وحد اللون الذهبى والفضـــى فـــى طبعـــة واحدة فوق الأرضيات السوداء ،وكذلك أول من طبـــع اللـــون الأحمـــر الداكـــن (BENI) فى طبعاته ويعتبر " ماسانوبو " أول من ثبت قواعد طباعة اللونيـــن الأخضر و الأحمر المألوفة والمنفذة يدوياً ، وذلك بتطوير طرق طباعتها وتنميتها وجعلها تطبع من أسطح منفصلة فجعل لكل لون سطح طباعى خاص _ زيادة على ذلك فإن " ماسانوبو " كان أول من حاول دراسة المنظور فى الصورة اليابانيـــه (شكل ١٥)،

" وأدت شعبية الـــ NISHIKI-E الى منافسة حادة بين الناشرين فأرتفع مستوى مهارة الحفارين الطباعين الى مستوى أرقى حتى أعتبر هذا الوقت بالعصر الذهبى لفن الـــ UKIYOE وقد عمل فى هذا الميدان كل من "أوتامارو" UTAMORO و" كيونجا " KIYONGA و "شاراكو" SHARAKU خلال هذه الفـــترة ، ولـــم يذكر سواهم من بين أساتذه كثيرين صنعوا المد العالى لهذا الفـــن ،ولـــم تكـــن الصورة الأصلية لفنان هذه الطريقة تصويراً ملوناً ، بل مجرد رسم خطـــى عمـــل لكى يلصق فوق سطح الخشب "[1] .

وكانت الخطة العامة لعمل الطبعة فى ذلك الحين كما يلى :_

١. يعمل الفنان صورة عبارة عن رسم تخطيطى تسمى HANSHITA ،
٢. يلصق الحفار هذه الصورة على سطح الخشب و يتتبع خطوطها كحفر بـــارز يسمى بمسطح المفتاحيـــة ، و يطبع منها عدداً مـــن النســـخ لإســـتعمالها مـــع مسطحات الألوان ،
٣. يستخرج الفنان هذه النسخ بعدد هذا المساحات و يحدد على كل منها بـــالحبر الأحمر المساحـــة المراد طباعتها بلون معين ، و يعيدها للحفار ،

---

[1](1) GABOR PETERD — GREAT PRINT OF THE WORLD P — 167

٤. بإتباع المساحات التى رسمها الفنان بالحبر الأحمر ، يبدأ الفنان فى حفر هـذ القطع الخشبية كما فعل بالنسبة لمسطح المفتاحيـة .

٥. بعد التشاور مع الفنان ، يعمل الحفار عينات من النسخ ، و بمجرد إسـتقرار الرأى على الظلال المضبوطة للألوان ، يبدأ العمل فى إنتـاج نسـخ متعـددة ، وإستعملت خلال هذه الفترة بعض الإبتكـارات فـى عمـل وحـدات زخرفيـة مجسمـة والطباعـة بالمينا ، للحصول على تأثير فضى فى الطبعة ، وإستعمال رقائق الذهب وبودرة النحاس ، وما شابه ذلك .وفى الفـترة الأخـيرة لحقبـه (الأدو) EDO وبالرغم من إنحدار القيمة الفنية للـ UKIYO-E الا أنـها وصلت بالمهارة الفنية الى درجة من التعقيد البالغ فى مجال طباعـة الخشـب ، فأنتجت طبعات وصلت الى أكثر من مائه ضغطه . أما بالنسبة لعدد النسخ ، فقـد وصلت حسب التقديرات المقبولة ، الى مائتى نسـخه وسـرعان مـا تدهـورت UKIYO-E خلال السنوات الأولى لفترة الـ MEIJI بسبب إنحدارها الفنى من جهة ومن جهة أخرى بسبب الوسائل التى عجزت عن تلبية إحتياجات التوزيـع ، مما أدى فجأة الى ظهور جماعة جديدة وتناقص تبعاً لذلك عدد طباعين الخشب .



(شكل ١٥)

أوكيومورا ماسانوبو OKUMURA MASANOBU (١٦٨٩ـــ ١٧٥٦)

اليابان _ طباعة بارزة " خشب ملون "

ولكــن فنــانين قلائــل أمثــال :ـ " كيوباياشــى كيوشــيكا " KOBAYASHI KIYOCHIKA و"هاســو كاواســـــى" HASVI KAWASE و"جويـــو هاشيجوتشى" GOYO HASHIGUCH و "هيروشـــى يوشــيدا " HIROSHI YOSHIDA، ساروا على منوال إتحاد الفنانين المهرة فـــى تنفيـذ طبعاتـــهم ، فأنقذوا هذا الفن من الإختفاء التام ، و قد عالج الأخير هذا الفن بنفسه فقام منـــذ اللحظة التى تآلف فيها مع هذا الأداء بالإشراف على عمل عمال الحفر فـــى كـل مرحلة من مراحل العمليـــة ،ووسع فى نفس الوقت مجال إمكانياتـــها التعبيريـــة بوسائل إبتكارية فريدة من صنعه ، واليوم وهب الطباعين الذين ما زالوا أحيـــاء أنفسهم لإنتاج UKIYOE ويستطيع بعض هؤلاء المحترفين بالرغم من قلتـــهم منافســـه أفضـل الرجـــال مـــن أيـــام " أوتامـــارو" فـــى مســـتوى المـــهارة ، ويبين (شكل ١٦) أمثلة من هذا الفن ، (جزء تفصيلى من THE DIAL OF GIRLS , TEN O'CLOCK طباعة ملونة على الخشب من أعمال " يوشــيدا " YOSHIDA (متحف أوتمارو) ، يلاحظ الدقه الفائقة فى قطع الخطوط الرقيقـــة السوادء وكأنها مرسومـــة بالريشـــة فى سهولة ويسر بالإضافة الـــى الأقـــواس التى تتضح فى خطوط الأصابع والوجه ومساحات القماش الزخرفية ،

وأنه من السهل علينا أن نتخيل تنفيـــذ هـــذا العنـــاصر بالطباعـــــة الغـــائرة أو الليتوجراف ولكن تنفيذها بالطباعـــة البارزة على الخشب مـــن الأمـــور المثـــيرة للدهشـــة والتى تبين مدى المهارة الفائقـــة فى الحفر والطباعـــة بطريقة "العـــالم العائم الأوكيويا اليابانيـــة "،



(شكل ١٦)
نموذج لطباعة الخشب فى اليابان
وهو جزء تفصيلي من THE DIAL OF
GIRLS , TEN Q'CLOCK طباعة
خشب ملون من أعمال" يوشيدا "
YASIDA متحف "أوتمارو" ويلاحظ الدقة
الفائقة فى قطع الخطوط الرقيقة السوداء ،



(شكل ١٧)

(منظر من حمام فى قسم الحريم) طباعة خشب ملون عام ١٧٨٥ من أعمال" تـورى كيوماجا " TORI KIYOMAGA (١٨١٥ ـ ١٧٥٢) من أعمال العصر الذهبـي لفن UKIYO-E ولأحد أساتذة الفن فى هذه الفترة والذي شارك فى نهضة هذا الفـن فى اليابان يلاحظ الدقة البالغة فى الخطوط وليونة سطح الخشب واستواء الألوان وتنوع الأداء وقوة بناء وإحكام التكوين مـن خـلال الاتجاهـات المختلفـة لحركـة النسـاء (عناصر العمل) وتنوع مستوياتهن داخل العمل للتأكيد على المنظور .

كذلك (شكل ١٨) " نظافة المنزل فى نهاية العام " للفنان " كيتاجاوا أوتامـارو" KITAGAWA UTAMARO١٧٥٣ – ١٨٠٦ .

يلاحظ الدقة البالغة فى الخطوط ونعموة سطح الخشب واستواء الألوان التى كـانت تمتاز بهما طباعـة الأوكيويا .

إن صناعة الطبعات الحديثة فناً حياً فى اليابان هذا الأيام .ولقد بدأ النشاط فى هـذا الميدان منذ الحرب حتى نال شهرة وشعبية واسعة وقد سبق ذلك فترة طويلـة مـن الإعداد والتحضير وأخذ عدد الفنانين فى الإزدياد عاماً بعد عام .وفى الواقع نجد أن الطبعات اليابانية الحديثة متوافقة مع الأسلوب الغربى رغم أن التأثيرين ، والتأثيرين التقدميين قد تأثروا بمطبوعات الأوكيويا اليابانية تأثراً شديداً (شـكل ١٩ أ ، ب) و (شكل ٢٠ أ ، ب) .

ومن أمتزاج المؤثرات اليابانيـــة مع المؤثرات الغربيـــة ظـــهرت الطبعـــات المبتكرة ، ويمكن القول ، أن حركة الطباعة الحديثة جاءت كرد فعل صارخ لفساد الأوكيويا التى بلغت حد النضوج فى المهارة التقنية مع إفتقارها تماماً الى القيمـــة الفنيـــة ٠



(شكل ١٨)

كيتاجاوا أوتامارو (1753 1806) KITAGAWA UTAMARO

" نظافة المنزل فى نهاية العام " وهو أحد خمس مشاهد طباعة خشب ملون (عام ١٨٠٠) ٠ (*)

(*) H.W. janson-a history of art-thames and hudson new edition 1981 p.p. 724 ٠



١ (شكل ١٩ـ أ)

" كاواشى هاســـوى " KAWASE
CHO HASUI'S KANAYA
NAGASAKI 1883
طباعة خشب ملون .
يلاحظ الحداثة والبهجة فـــى التصميـم وفى حركة الفتاه الشابه وهـــى تحمـل الأعشاب متجهة الى مطلـــع الطريـــق الذى يوصل الـــى مجموعـــة بنايـــات وأعمــــــدة (التلغـــــــراف) والأسلاك المشدودة تؤكد على الإيحـــاء بالبعد الثالث (المنظور) كذلك الظـــلال والجو العام يؤكد على التـــأثر بـــالفن الأوربى ولكن بروية وإدراك وبحـــس فنى قومى واعى * .



(شكل ١٩ ــ ب)

" إتو شينسوى " ITO
SHINSOY' KATATA
طباعة خشب ملون ــ وتمثل سقوط الثلج بكميات على الأشجار والأعشاب من السماء التى تحولت الى اللون الرمادى *

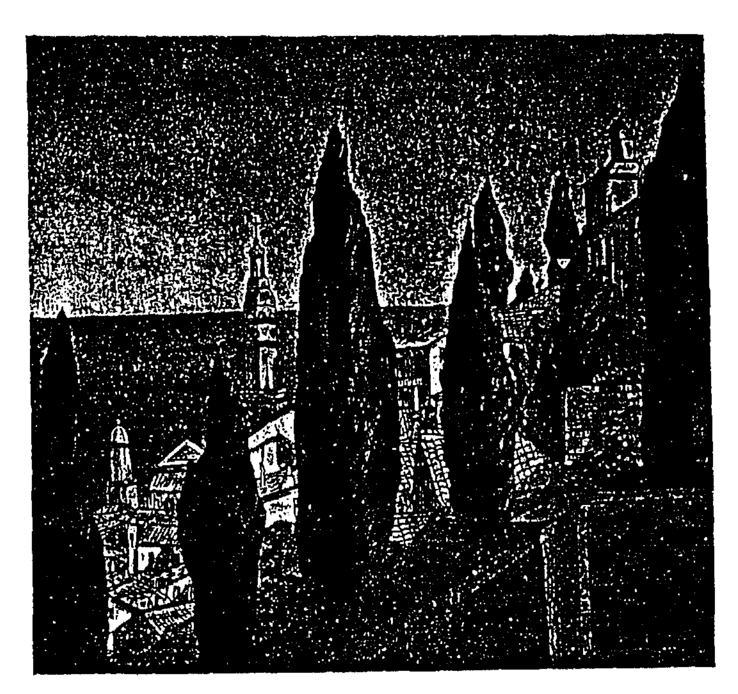
* MALCOLM C. SALAMAN - THE NEW WOOD CUT - 1930 P.P. 147



(شكل ٢٠ أ)

"كيوشى هاسيجاوا " KIYOSHI HASEGAW

طباعه بارزة ــ خشب ملون



(شكل ٢٠ ب)

" يورشيبارا" Y URUSHIBARA ـــ طباعة خشب ملون

" وفى عام ١٩٠٩ ظهرت المجلة الدورية " HOSUN " على الجمهور لأول مـرة لإحياء الطبعة كعمل فنى , و قد نشـــرها كـل مـن كانـاى يامـاموتو KANAE YAMAMOT (١٨٨٢ ١٩٤٦) و هاكوتاى إيشى HAKUTEI ISHI (١٨٨٢ ١٩٥٨) وغيرهم و كلهم من الفنانين الذين نهجوا المنهج الأوربى ،

وفى سنة ١٩١٢ عرض الحفار المعروف " هيوشى هاسيجاوا " المولود سنة ١٨٩١ و الذى كان يعيش فى فرنسا – عرض عدداً مـن المطبوعـات الخشـبية المنفـذة بالطريقة الأوربية و كان " كاناى ياماموتو " على رأس الفنانين المـهتمين بنهضـة الطباعة و الذى تعلم فى صباه فن حفر الخشب الأوربى ، بعد تخرجه مـن أكاديميـة الفنون صار شغوفاً بما يسمى بطبعات الخشب الإبتكارية وعرض بعض طبعات ممتعة عملت بهدف إبراز التأثيرات المحفورة الناتجة عن إستعمال الأزاميل الصغير النصف دائرية " الكوماسوكى " وصادف أن صار هذا النوع من الحفر صفه مميزة للطبعـة الحديثة لسنوات لاحقـه ورحل ياماموتو الى باريس سنة ١٩١٢ و ظل فى أوروبـا حتى ١٩١٧ وأنتج خلال هذه الفترة عدداً من الطبعات وعاد الى اليابان مرة أخـري و إندمج فى الحركة النامية للطباعة الحديثـة ،

و كان مثالاً للحيوية و كان من المشكوك فيه بـدون مجهوداتـه أن تتمكـن حركـة الطباعة الحديثـة من الوصول الى ما هى عليه من حيويه ،

وتطورت بقيادته هذه الحركة فى خطى سريعة بعد أن دعمها الكثـير مـن الشـباب الذين كان على رأسهم كوشير أونتشـى KOSHIRO ONCHI سـنة (١٨٩١ – ١٩٥٥) – يونيشى هيراتسوكا UNICHI HIRATSUKA المولود سنة ١٨٩٥ ، واللذان يمثلان طرفا النقيض فى التعبير الفنى للطبعة الحديثة فالأول متطرف والآخـر متحفظ فى إتجاهـه الفنى ،

وقد بدأ " أونتشي " فى عمل طبعاته الفريدة وعمره إثنان وعشـرين عامـاً والتـى نشرت فى مجلـة " تشـو كوبـاى " TSUKUBAI المخصصـة لنشـر الطبعـات والمقطوعات الشعريـة ، وكانت طبعات أونتشى تجريدية تدرب فى صناعتها علـى تجارب جزئية تهدف الى خلق إمتاع و طرافة لا يمكن الحصول عليهما بـأى مـادة أخرى ،وكان ينفر من الأوكيويا التقليدية سواء فى طريقه معالجتهم لمسـطاحاتهم الخشبية أو فى موضوعات صورهم ،

وقد أستعمل فى تحضير مسطحاته الخشبية تنوعاً عريضاً لخامات لـــم يكـــن ليحلـــم بإستعمالها أى إنسان قبله مثل : الورق المشمع ، الكرتـــون ، الخيــوط ، الفحـــم ، زعانف السمك و نعال الكاوتشوك أو ما شابه ذلك .

وإذا ما كان أونتشى قد ثار علـــى الطباعـــة التقليديـــة للخشـــب فـــإن هيراتســـوكا HIRATSUKA على العكس منه تماماً إذ تعلم أولاً التصوير الزيتـــى علـــى يـــدى كاكوتاى ايشو KAKUTEI ISHU الذى كان عضواً فى جماعة " هوسن "HOSUN والزعيم الفكرى لحركتها .

وأدى ذلك به الى دراسة الحفر فبدأ فى إنتاج طبعات بالأسود والأبيض كما تأثر الـــى حد ما بطريقة الأوكيويا فى مراحلها الأولى .

وقد بذل كل منهما نشاط ملحوظاً فى تعليم جيل الفنانين الناهض بعمليه الطباعـــــة وألف هيراتسوكا كتاباً فى طريقة الطباعة الخشبية سنة ١٩٢٨ ثم عين مؤخراً رئيساً لقسم الطباعـــة فى أكاديمية الفنون الحكوميـــة .

فى حين أن أونتشى إشتغل بأعمال الدعاية فى المجلات الفنية الخاصة ولقـــد تعلـــم معظم الفنانين العاملين الآن فى هذا الميدان الأداء بشكل مباشر أو غير مباشر علـــى يدى أحدهمـــا أو كلاهما .وعلى سبيل المثال درس على يدى " هيراتسوكا " " الفنان" "شيكوموناكاتا" MUNAKATA الذى نال الجائزة الأولى فى معرض ببنـــالى فينيســـيا الدولى سنة ١٩٥٦ كما أن " جن ياماجوتشى " GEN YAMAGUCHI الذى نـــال الجائزة الأولى فى معرض LUGANO الدولى للطباعة الملونة ســـنة ١٩٥٨ درس على يدى " أونتشى " .

وحوالى سنة ١٩١٩ أنشأت جماعة فنانى اليابان للطباعة الإبتكارية تحت إشراف كل من : " كاناى ياماموتو " KANAE YAMAMOTO و" يوشيرو ناجاســـى " YOSHIRO NAGASE و" كوشيروا أونتشى" KOSHIRO ONCHI وفى يناير سنة ١٩١٩ أقامت هذه الجماعـــة معرضها الأول فى طوكيو وبعد ذلك فـــى أوزاكـــا حيث عرضت فيه أعمال خمسة وعشرين فناناً .

وفى سنة ١٩٣١ إتحد معظم العاملين بالطباعة فى اليابان بهدف تطوير الطباعة الحديثة ودفعها الى الأمام تحت إسم (جماعة الطبعة الحديثة) التـــى قـــامت بتنظيم المعارض السنوية منذ إنشائها فيما عدا عام ١٩٤٥ .

وتسمى طبعتهم هذه " بالهانجا " HANGA أى الصـــورة المنفـذة بإسـتعمال سطوح طباعية مختلفة دون قيد على الخامـــات المســتعملة ، فتضمنــت الإتشــنج والليتوجراف و الإستنسل بالإضافة الى الخشب ٠

كما أن الفنانين الجدد يستعملون أى نوع من الخامات التى يعتبرونـــها مناســبة للحصول على التأثيرات المطلوبة ٠

وفى هذا المجال أدلى "أونتشى" بالأمثلة كبعض خامات مثـــل الــورق الخيــوط وأوراق الشجر ، وقطع من الأخشاب التالفه التى شاع إستعمالها الأن فى عمل الطبعة وتختلف الطريقة تبعاً لشخصية الفنان ، بل وأكثر من ذلك تختلف فى الطبعات التــى يعملها نفس الفنان ٠

وقد إعتبر الفنانون (الهانجا) مادة ملهمة للإبداع الفنـــى ، كمــا أعتــبروا أن المقــدرة على إنتاج نسخ متعددة لشكل واحد من الأمور ذات الأهمية الثانوية و بذلك وإنطلاقاً من وجهة النظر هذه ، أصبحت المشكلة لا تتعلق بالسيطرة على المـــهارة اليدوية وحدها والتى لا تزيد عن كونها نوع من التدريب ٠ بل التعرف على التأثيرات الناتجه عن التقنيات المختلفـــة وهذا ما سوف يتعرض له البحث فى حينه بالتفصيل.
كما سموا أعمالهم بالإبتكارية حتى لا يعتبروا إستنســاخيون رغــم أن الإستنســاخ مرحلة لا بد من تطبيقها الى حد ما فى عملية الطباعة" الأوكيويا " التى إســتوعبتها الحركة الحديثة بالرغم من أنها تعاملت معها من وجهة نظر جديدة ٠

ولا ننسى فى هذا الشأن أن الفنانين الذين سموا بالتقليدين الحديثين قـــد كونــوا جماعة منفصلة عن الحركة الطباعية الحديثة و طوروا أدائهم الخاص بهم
وإستعملوا أنواعاً من التأثيرات التى يعتبرها طبـــاعوا "الأوكيويــا" التقليديــن مــن التأثيرات المضللة ٠

ولكن فنانون أمثال " هيروشى يوشيدا " ، " هاسومى كاواسي " ، أستغلوا هــذا التأثيرات فى إثراء الأداء وتنوعه ٠

وتبعاً لذلك تبنى فنانون أخرون هذه الطرق الجديدة فى الطبعة الحديثة وفى هــذا المجال لا تزال " الأوكيويا " تحتوى على إمكانيات عظيمة تزود بها التقدم التقنى " ٠[1]

---

[1] المرجع السابق ص ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١

تطورات طباعة الخشب فى الغرب

١_ الطبعة الأولى على الخشب

بدأت صناعة الورق فى فرنسا وألمانيا فى نهاية القرن الرابع عشر فى الإنتشار بعد أن إنتقلت هذه الصناعة الى أسبانيا من الشرق الأقصى فى بداية القرن الحادى عشر ، حينئذ بدأ التطور الفعلى لفن الحفر على الخشب فى الغرب ٠

ويحتمل أن تكون المطبوعة البدائية (المسيح قبل الصلب) و الموجودة فى المتحف البريطانى قد نفذت حوالى سنة (١٤٠٠) أو بعد ذلك بحوالى (٢٥ عاماً) قبل طباعة الحفر الخطى ٠ LINE ENGRAVING الأولى على المعدن ٠ وقد كانت الخطوط الخارجية لهذه المطبوعات سميكة وبها بعض الظلال أو خالية منها إلا أنها تنم عن تبسيط عظيم فى التصميم يذكرنا بالأشكال المنفذة بالزجاج المعشق وأحياناً ما تبدو أكثر قرباً للذوق الحديث فى الفن أكثر من المطبوعات التى أنتجت فى القرن التالى لهذه الفترة ٠

" وكانت سنة (١٤٢٣) أول تاريخ يمكن الوثوق بصحته والذى تمت فيها أول عملية فى الحفر على الخشب ٠

كما أنه ليس من المؤكد تماماً أنه قد تم فى هذا العام حفر القطعة الألمانية الأصل الموجودة فى مكتبة جون ريلاند بمانشستر ٠

وعلى أى حال هناك أمثلة عديدة غير مؤرخة يبدو أن أسلوبها أكثر قدماً الى حد ما ، ولقد أدى الولاء للوطن الى النزاع بين الطلاب الفرنسيين والألمان حول تحديد موطن المطبوعات الخشبية الأولى ٠

لكنه من المؤكد أن هذا الفن نما وإنتشر بشكل كبير فى جنوب المانيا وخلال الثلاثين عاماً الأولى من القرن الخامس عشر نفذت بعض المطبوعات الخشبية لأغراض دينية فى كل من بلغاريا والنمسا ٠ويبدو أيضاً أن أوراق اللعب (الكوتشينه) طبعت على الخشب فى نفس هذا التاريخ المبكر مع أنه لا يمكن تاريخ النماذج المتبقية الى الآن قبل سنة (١٤٥٠) " [١]

---

[١] المرجع السابق ص ١٢

"وإنتقلت البراعة الفائقة فى فن قطع الخشب على شكل خطوط سوداء الى المانيا فى عهد " البرشت دورير " ALBRECHT DORER (١٤٧١ _ ١٥٢٨) وتابعيه فى النصف الأول من القرن السادس عشر ٠

ولما كانت هذه الخطوط ذات قيمة خاصة فى هذا الوقت لعمل الرسوم التوضيحية سرعان ما عرف الحفر على الخشب كوسيلة رخيصة الثمن لنشر التعاليم الدينية والأفكار السياسية وسط الجماهير العريضة التى لم يكن يتاح الوصول اليها بدون ذلك

و يلاحظ أن مطبوعات " دورير " الدينية (شكل ٢١) و أعمال المتخصصين فى حفر الخشب المشحونه بالتفاصيل تشبه أعمال الريشة التى رسمها الفنانون أنفسهم فوق سطح الخشب قبل حفره ٠

من الملاحظ أن ما يبدو من التهشيرات المتقاطعة فى طبعات " دورير" الخشبية أنها أكثر تمثيلاً للواقع ، وأهم ما يجذبنا الى أعماله هو وتابعيه ليس تعبيره من خلال الوسيط بإحساس خلاق بل رسم الريشة ومهارة الحفار فى إخراجها إذ كان هدف الفنان هو تمثيل الطبيعة مع إهمال زائد لإمكانيات أدوات الحفر والخامة المستعملة ـ وفى الأراضى الواطئة فى ذلك الحين قام " لوكاس فان لايدن " LUCAS VAN LEYDEN٠



(شكل ٢١)

من أعمال البرشت دورير (١٤٧١-١٥٢٨) (الهروب من مصر) حفر على الخشب

طباعة بارزة (١٢ × ٨ بوصة)

وأخرون بإنتاج مطبوعات خشبية راقية متأثرين بدورير الى حد ما فى حين عــثر فى شمال إيطاليا على مقطوعات خشبية حفرها " تيتيان " برسومات هامــه ،

كما عثر على رسوم أصلية طبعها على الخشب فنانون إيطاليون أمثال:_

"دومينيكو كومبا نيولا" DOMENICO COMPAGNOLA

"جاكوبـــودى باردارى " JACÓPODE BARDARI

وفــى ألمانيــا إزدهــر هــذا الفــن تحــت رعايــة الإمــبراطور "ماكســـيميليان" MAXIMILIAN الذى شجعه تشجيعاً عظيماً حيث قــام " دوريــر " بتصميــم قوس النصر الخاص بالإمبراطور "ماكسيميليان" TRIUMPHAL ARCH OF MAXIM ومجموعات من الكتب المرسومة ،

٣_إستبدال القطع على الخشب بالحفر على الخشب

" لقد تدهور القطع على الخشب بدرجة كبيرة بعد منتصف القرن السادس عشــر بالنسبة للحفر الخطى ، فيما عدا الطبعات الجذابة "لجان لا يفنس" JAN LIEVENS "وهاندريك جولتزيس" HANDRIK GOLTZIUS فى هولندا خلال القرن الســابع عشر ،و لقد إستمر هذا الوضع الى نهاية القرن الثامن عشر الى أن أعــاد الحفــار الإنجلــيزى " تومــاس بيــوك أوف نيوكاســل " THOMAS BEWICK OF NEWCASTLS بعث هذا الفن بطريقة جديدة تبدو فى أعماله الممتعه عن الطيور والحيوانات و الموضوعات الريفية ،

وقد صممت معظم المقطوعات الخشبية السابقة بهدف طباعتها على هيئة خطوط سوداء فوق أرضية بيضاء ، مع تفريغ جانب كبير من سطح الخشب بالســكين فــى إتجاه الألياف ،

وكان من عيوب هذه الطريقة ليونة الخطوط الخشبية البارزة التى تميل الى فقــد حدتها و تهشمها أثناء تكرار عملية الطباعة كما يشاهد فى طبعات الخشب الأخــيرة فى عهد (دورير) " [١]،

---

[١] د. ادريس محمود فرج الله- الملمس و اللون فى طباعة الخشب-رسالة ماجستير غير منشورة كلية الفنون الجميلة الاسكندرية . صــ ١٥، ١٦

" ومنذ عهد " بيوك " و ما بعده ، إستعملت عموماً سطوح الخشب المتماسكة الصلبة وحفر الشكل عليها بابره الحفر عكس إتجاه الألياف وكانت تبدو عند طباعتها على هيئة خطوط بيضاء فوق أرضية سوداء .

وقد نال بيوك شعبية كبيرة فى إسلوب الخطوط البيضاء ، التى إتبعها معاصره "ويليام بلاك" WILLIAM BLAKE فى تنفيذ الرسوم التوضيحية الجميلة الـ THORNTON'S VIRGIL .و لم تمر فترة طويلة فى فرنسا حتى حل حفر الخشب الذى أدخله اليها الحفارون الإنجليز محل الحفر الخطى المعدنى والإتشنج والليتوجراف ، كمادة أكثر شعبية فى تنفيذ رسوم الكتب التوضيحية .

وكان الحفارون الفرنسيون قادرون على تنفيذ الرسوم بسهولة وحيوية لكن هذه المقدرة لم تكن لتجارى دوافع الفنانين ذوى الأساليب الشخصية المميزة .

ويستدعى النظر كتاب الرسوم التوضيحية الرومانتيكى بما يضمه من مئات التصميمات الزخرفيه المطبوعة على الخشب فى شكل بهيج وسط صفحات الكتاب وكانت هذه الكتب من المجموعات الفاخرة وكتب القراءة والتسلية .

وفى سنة ١٨٣٥ ، ظهرت بوادر هذه الكتب عندما نشر " بولين " PAULIN مجموعة GILBLAS الشهيرة مع حوالى ٨٠٠ مقطوعة خشبية رسمها " جين جيجو " JEAN GIGOUX . وتلى ذلك سلسلة طويلة من الكتب الأنيقة السهلة القراءة .

وتتفوق على هذه المجموعات مجموعة " كورمر " QURMER (سنة ١٨٣٨) (تحفة العصر من PAUL ET VIRGINIE) ومجموعة " بلزاك " BALZAC الـ LES CONTES DROLATIQUES (سنة ١٨٥٥) مع أروع أعمال " دورير " LA GRANDE VILLE DORR (سنة ١٨٤٢) والكتب العديدة التى تذكرنا دائماً بخيال " جراندفيل " GRANDVILLE العجيب الذى عرف بالأب الروحى للسيرياليين .وفى أمريكا حوالى (سنة ١٦٧٠) قام حفار الخشب المعروف " جون فوستر " JOHN FOSTER بعمل أول رسم توضيحى فى كتاب وكذلك أول مقطوعة خشبية و كانت عبارة عن بورتريه " لريتشارد مازر" RICHARD MATHER ولكن مدرسة الحفر الدولية لم تبدأ فى التكوين الا بعد أن بدأ " اليكسندر أندرسون ALEXANDER ANDERSON فى الحفر على الخشب بتشجيع من " بيوك" (سنة ١٧٩٠) .

وقد برهن الأمريكيون على موهبة طبيعية وقدرات كبيرة تجاه هذه المادة ففـــى (سنة ١٨٣٨) كان بالولايات المتحدة الأمريكية حوالى عشرون حفاراً متخصصاً فى حفر الخشب تزايد عددهم حتى وصل الى حوالى أربعمائة حفار (سنة ١٨٧٠)

إن مجـلات الرســوم التوضيحيـــــة مثــــل HORPER , FAMILY MAGAZINE الشهرية والإسبوعية وكتب الرسوم التوضيحية العظيمة التنـــوع جندت من أجلـــها مواهـــب الفنـــانين الـــرواد مـــن بينـــهم :_ " ونســـلو هومـــر " WINSLOW HOMER ، و " فيلكس دارلى" FELIX O.C.DARELY، " جون لوفاراج " JHON LO FARAGE و" توماس مــــوران " THOMAS MORAN ، " هومر مارتن " HOMER MARTIN و " تومـــاس ناســـت " THOMAS NAST و حفارون أمثــــال " هـــنرى هريـــك " HENRY W. HERRICK و " يليام كروم " WILLIAM CROOME و " لينتون " W.J LINTON هنرى مارش HENRY MARSH وكذلك عـــدد كبير أخر استغل إبتكارهم وخبرتهم الأدائية فى الحصول على نتائج مدهشة ،

وحوالى (سنة ١٨٧٤) انشاء الفنان الموهوب " تيموثى كول" TIMOTHY COLEالمدرسة الحديثة وتكونت جماعة الحفـــارين الأمريكيين ،

وفى (سنة ١٨٨٤) نشر " هاربر " مجلداً يضم أعمال خمسة عشر فناناً منـــهم توضح طرقهم وأساليبهم التى وصلت الى درجة عالية من المهارة والتى لم تكن حتى الوسائل الميكانيكية التى ظهرت فى ذلك الحين والتى أوشكت أن تحتل مكان الحفـــر على الخشب كوسيلة إنتاج لم تكن لتجاريهم أو تتفوق عليهم فى دقة الصناعة

بالرغم من أن الطرق الفوتوميكانيكية أخرجت طباعة القطع على الخشب والحفر على الخشب من ميدان الإنتاج الكلى الا أن هذا الفن إزدهر فى المجال التعبيــــرى وأصبحت الطبعة عمل فنى قائم بذاته "،[1]

---

[1] المرجع السابق صـــ١٦،١٧

وقد قام " بول جوجان " PAUL GAUGUIN (١٨٤٨ ــ ١٩٠٣) خــلال ثمانية عشر شهراً أثناء وجوده فى فرنسا (سنة ١٨٩١) فى المدة التى تلت رحلته الأولى الى تاهيتى قام بتنفيذ عشر مقطوعات خشبية يمكن القول عنها أنــها بعثــت طباعة الخشب من جديد بعد أن حقق " جوجان " فى هذه الأعمال إتجاهــات جديــدة تتسم بالتلقائية والتركيبات المتداخلة ،وقد إستعمل " جوجان " خشب البقس الأوروبــى وحفره بخطوط دقيقة واضحة ثم عالج مناطق معينة من الشكل بالأزميل فى أعمــاق مختلفه (شكل ٢٢) ، (شكل٢٣) .

ومن تجديداته فى هذا المجال طباعة السطح الواحد بلونين مختلفين مــع إنحــراف طفيف عن علامات الضبط . وعادة ما كان يضاف اللون بوضع طبقــة منــه علــى مساحات معينة من سطح الخشب ثم تطبع أو بتلوين الطبعة نفسها باليد بعد طباعتها



(شكل ٢٢)

من أعمال " بول جوجان " (١٨٤٨ــ ١٩٠٣) (نسوة عند النهر) طباعة بارزة حفر على الخشب

يلاحظ بساطة الأداء لتأكيد الشحنة التعبيرية



(شكل ٢٣)
" بول جوجان " (١٨٤٨ ـــ ١٩٠٣)
(قرابين عرفان الجميل) طباعة بارزة ـ قطع خشب (٨ × ١٣ بوصة)
(١٨٩١-٩٣)

وعندما عاد " جوجان " الى تاهيتى مرة أخرى إضطر الى إستعمال أخشاب محلية لذلك تبدو طبعاته الأخيرة أكثر خشونة وأبسط فى ملامحها ٠*

وقد تأثر الفنان النرويجى " إدوار مونش " EDWARD MUNCH بأعمال جوجان (شكل ٢٤) فأستعمل قيم السطح الخشبى فى المساحات المسطحة العريضة ذات الملامس والتأكيدات القوية مستعيناً بضربات السكين المميزه والأزاميل المقعرة لشحن الشكل بالتعبير القوى ٠

ومن ذلك يتضح أن الخامه نفسها هى التى تملى خصائصها التعبيرية ٠ و قد إبتكر" مونش " طريقته الخاصة للطباعة الخشبية الملونة و ذلك بنشر السطوح الخشبية على شكل قطع منفصلة بعد حفرها حتى يمكن تحبير هذه الأجزاء بألوان مختلفة ثم طباعة كل قطعة على حدة . وكان يقطع السطوح الخشبية مع خط الأفق أو خط

(*) H.W. janson-a history of art-thames and hudson new edition 1981 p.p. 624 ٠

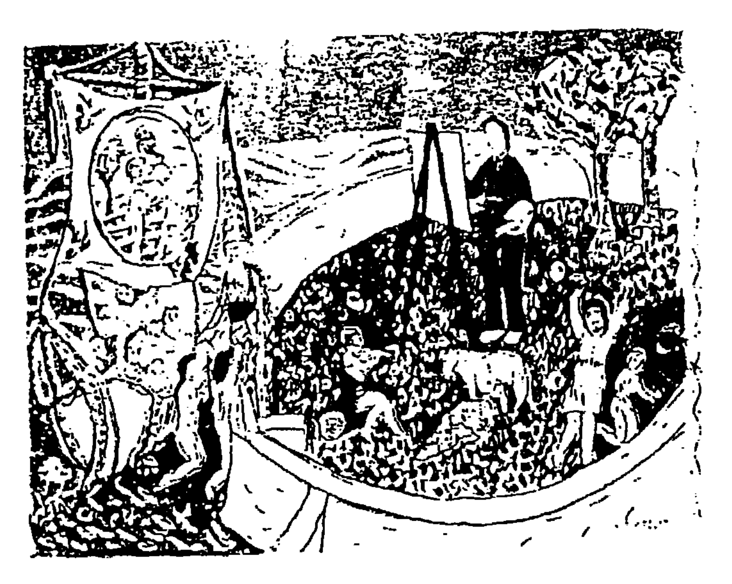
شاطىء البحر أو الخطوط الخارجية للأشخاص مثلاً ثم يفصلها وهكذا كـــان يوالــى طباعة الألوان وأحياناً ما إستعملت هذه الطريقة مع الطبع الخشبى العادى فى تنفيــذ الشكل الملون الى أن أستعمل أكثر من سبع مسطحات خشبية فى الطبعـــة الواحــدة وتعتبر هذه التجارب الطباعيه ثورة على التقنية السابقة وبداية تبلور ظـــاهرة الأداء الشخصى وإستخدام اللون للحصول على نسخ طباعيه متعددة و متفرده ،



(شكل ٢٤)

(القبلة) من أعمال إدوارد مونش (١٨٦٣ ــ ١٩٤٤) قطع على الخشب يبدو بشكل واضح إحترام الفنان للوسيط (السطح الطباعى) من خلال تأكيده لألياف وملمس السطح الخشبى وتحرك أداة القطع فى حيوية ومرونة ،

وبعد الحرب العالمية الأولـــى إنتـــج " إدجـــار تيتجـــات " EDGAR TYTGAT مجموعة كبيرة مطبوعة باللون الأسود و كذلك أمثلة كثيرة ملونة ، (شكل ٢٥) وكان يتسم بالتلقائية والبساطة وعدم التكلف كما كان بقطع مسطحاته الخشبية فـــى حب عميق مثل مناظر الحياه فى BELGUIN ورسوم شخصية لإصدقائه وأطفـــال البلده بالإضافة الى الأشكال الزخرفية والخيالية ، وإستعمل الألوان الرئيسية الثـــلاث فى أعماله الملونة مع إضافة اللون الأخضر والألوان الثانوية الأخـــرى كمـــا تـــرك مساحات عريضة من الورقة البيضاء ،



(شكل ٢٥)

(دعوة الى براديس)

من أعمال " إدجار تيتجات " ـ طباعة خشب ملون ـ (٩ × ١١)

ولم يطبع المسطح الخشبى بهدف إستعمال الألوان ومشتقاتها فى عمل الطبعة بل كان عبارة عن تأثير خطى يضاف اليه الألوان .

أما " اندريه ديران " ANDRĒ DERAIN فله طريقه خاصة تبدو فى طبعته الملونة المعروفة PANTAGRUEL و لقد أمكن بطريقته هذه الحصول علـــى أى سلسلة لونية مطبوعة .

وقد كان " اندريه ديران " يقطع الخطوط البيضاء بالسكين أو الأزميل المقعر ليحـــدد بها مساحات الألوان أو الدرجات اللونية المختلفة ثم يلونها بفرشاة ناعمة بـــالألوان الزيتية الممزوجة بزيت الكتان المغلى و أمكن بهذه الطريقة الحصول على أى تـدرج لونى و ذلك يمزج المقدار الكافى من الألوان مقدماً بحيث تكون الألوان كلها متعادلـــة القوام لضمان الحصول على نتيجة موحدة بالنسبة للمجموعة المطبوعة .

إن نتائج " اندريه ديران " جميلة وناجحة ولكن طريقته فى الواقع مماثلـــة للطريقـــة القديمة التى كانت تطبع فيها خطوط الشكل باللون الأسود ثم تلون المساحات باليد أما

فى هذه الحالة فإن الخطوط السوداء إستبدلت بالخطوط البيضاء مع طباعة الألـــوان من سطح الخشب ، وكان عيب هذه الطريقة الوحيدة هو الحدود المفروضة بإستعمال الخطوط البيضاء بين مساحات الألوان (شكل ٢٦) .



(شكل ٢٦)

أندريه ديران – طباعة خشب ملون – PANTAGRUEL

ولقد إستعمل التعبيريون فى القرن العشرين مادة القطــع علــى الخشــب متــأثرين " بمونش " مع تفهم عظيم لمصادر التعبير المناسبة بذكاء وحذر حتى أن كثيراً مــن الطبعـــــــــات التى نفذها كل من " أرنست لودفيج " ERNST LUDWIG و" كرشـــــــــنر" KRESHNER و " إميل نولد " EMILE NOLDE و " كريستيان رولفز " CHRISTIAN ROHLFS وغيرهما (شكل ٢٧ ، ٢٨) تشير الى عودة نحو قيم الخشب الأساسية كوسيط طباعى وهى القيمة العالية للتقاليد القديمة وكانت إتجاهاتهم تتوافق مع الحركات التعبيرية العظيمة فى أشكال الفن كلــه منذ نهاية القرن التاسع عشر ومثلما حدث بالنسبة للتصوير قــامت أيضــا جماعــة

الحفر وبصورة دائمة لتزيد من روعة هذه المادة بوسائل أكثر حساسية وأكثر تعبيراً " . [1]وهذا ما سوف يتعرض له البحث بالتفصيل فى البـــاب الثـــالث عنـــد دراســـة وعرض نمازج من الأعمال الفنية للطباعة الملونة فى القرن العشرين ٠



(شكل ٢٧)

صورة شخصية للفنان وزوجته من أعمال أرنست لودفينج كرشنر (قطع على الخشب ٠٠٠ تتسم أعمال التعبير بين الألمان بالعنف و الجرأه فى معالجة الشكل وضربات القطع الصريحة المميزة ٠٠٠ التى أعادت لفن القطع الخشبى أصالته ٠



(شكل ٢٨)

(قارب الصيد) من أعمال " إميل نولد " (قطع على الخشب)

---

[1]. ادريس محمود فرج الله– الملمس و اللون فى طباعة الخشب–رسالة ماجستير ــ غير منشورة كلية الفنون الجميلة الاسكندرية ـــ١٩٧٢ـــ صـــ ٢١



الفصل الثاني

تقنيات الطباعة البارزة الملونة

* خامات طباعة الخشب .
* الحفر على الخشب طولي المقطع .
* الحفر على الخشب عرضي المقطع .
* طرق طباعة الخشب .
* الحفر على اللينوليم (lion - cut)



لكي نتعرف على تقنيات الطباعة البارزة الملونة فلابد أن نتتبع بداية فنون الحفر والطباعة كطريقة أداء ساهمت بدور فعَال فى إعادة إنتاج الأعمال الفنية المرسومة فى صورة نسخ طباعية ... لذا يعتبر فن " الحفر " هو شكل من أشكال الصراع مع المادة والخامة ...

فهو فن البحث والتجريب وعدم الانقياد لقوالب جاهزة فإذا افتقد الفنان الى روح المغامرة فسوف يتجه الى الاكتفاء بنتائج مضمونة وربما تكون معدة ومعروفه سلفاً وتكون نتيجتها على حساب القيم الفنية الجمالية.

خامات طباعة الخشب

١_ المسطحات الخشبية

أ _ الفرق بين تعاريق الخشب وملمسه و مظهره

" غالباً ما يختلط الأمر في التمييز بين تعاريق الخشب GRAINS وملمسه , TEXTURE و مظهره FIGURE وتدل تعاريق الخشب على اتجاهات اليافه أو التشكيلات الطولية الأخرى بالنسبة للمحور الرأسي للشجرة أوالنهايات الطولية لأجزاء الجزع المنفصلة ،

وتختلف أشكال التعاريق ما بين المستقيمة والحلزونية والمتشابكة والمتموجة أو غير المنتظمة أما الملمس أو النسيج فيدل على تنوع حجم الخلايا التى تتدرج ما بين الناعمة والخشنة أو المستوية وغير المستوية وتمتاز الأخشاب الصغيرة الخلايا بنعومة الملمس مثل خشب (الإسفنذان) والأخشاب الكبيرة الخلايا تتميز بخشونة الملمس مثل خشب (البلوط).وتتقارب أقطار خلايا الأخشاب المستوية الملمس فى حين أن الأخشاب ذات الخلايا المختلفة الأقطار فيكون ملمسها غير مستو ،

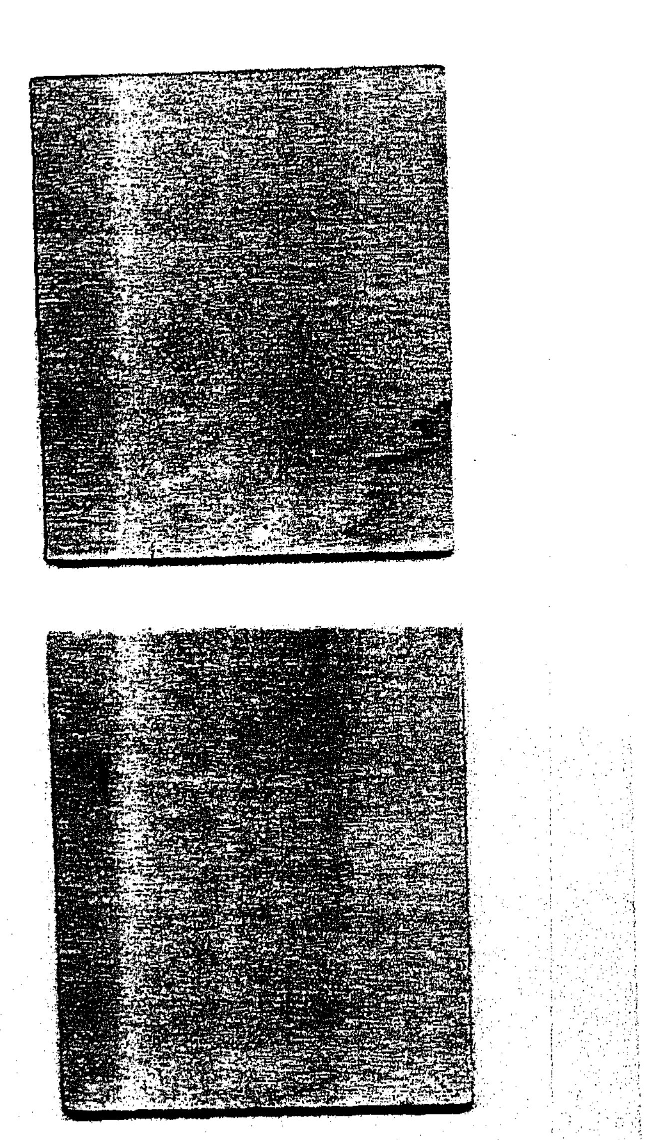
وشكل الخشب هو الهيئة المكونة لسطح جزع الشجرة أو قشرتها نتيجة لاختلاف تركيباته الملمسية أو اتجاهات تعاريفه أو لون الخشب أو لكل هذه العناصر مجتمعة " ، [1] (شكل ٢٩)

ب _ لون الخشب ورائحته

" يتسبب المزيج المرشح فى جدران الخلايا و تجاويفها فى تكوين لون الخشب باستثناء اللباب و قشرته الخارجية حيث يكون فاتح اللون جداً وتوجد كل الألوان التى يمكن تخيلها بين أصناف الأشجار المختلفة ابتداء

---

[1] إدريس محمود فرج الله " الملمس و اللون فى طباعة الخشب " رسالة ماجستير ــ غير منشوره ــ كلية الفنون الجميلة ــ الإسكندرية ــ ١٩٧١ م ، ص ٣٠



(شكل ٢٩)

نموذج من الأسطح الخشبية التى تستخدم فى الحفر وتعرف باسم (الأبلكاج الفنلندى) وتمتاز بوضوح الألياف والمسام ونعومة السطح ، كذلك الليونة عند الحفر عليها .

" من لون شجرة عيد الميلاد القريب من الأبيض الى خشب (الأبنوس) الكهرماني الأسود و يتغير لون الأخشاب عندما تتعرض للضوء فترة طويلة من الزمن فتميل الأخشاب الفاتحة اللون الى القتامه و العكس بالنسبة للأخشاب السوداء اللون ،

وبالرغم من أن معظم الأخشاب لا تمتاز برائحة معينة إلا أن أنواعاً كثيرة منها تتميز بروائح خاصة حتى أطلقت أسماء هذه الروائح عليها ومن بين هذه الأنواع ذات الروائح السارة النفاذة خشب (الأرز) وأخشاب (الورود) و(الساسافراس) " SASSAFRAS " نبات الفار الأمريكي " بينما أخشاب " الداهوما " وخشب (الشربين) الجبلي فتتميز بروائح غير سارة ،

ج ـ اختيار الأخشاب للطباعة

يتوقف اختيار الخشب على مدى ملاءمته فى التعبير من جهة ومن جهة أخرى صلاحيته للاستعمال ومقدار ما يتميز به من ملامس سطحية منوعة ،

وكان خشب (الكرز) من أكثر أنواع الخشب استعمالا نظراً لأليافه الفاخرة المستوية الملمس و المحكمة الصلابة بالإضافة الى مرونته وسهولة قطعه و هذه الصفات هي التى و ضعته فى المرتبة الأولى بين الأخشاب المختارة فى طرق الطباعة التقليدية به وخاصة UKIYO_E اليابانية ،

أما اليوم فلا يجوز إغفال أية نوع من الأخشاب ذات القيمة الفعلية فى التعبير ويمكن تقسيم الأخشاب بوجه عام الى مجموعتين :ـ

١ـ مجموعة ناعمة السطح أو ملمسها غير واضح تماماً ،

٢ـ مجموعة مميزة السطح ذات ملمس سطحي واضح ،

وتشتمل الأخشاب الناعمة السطح على الأنواع الصلبة المتماسكة الألياف والمصقولة ويؤخذ الخشب الصلب من الأشجار ذات الأوراق العريضة مثل خشب (البلوط) و (التفاح) و(القسطل) والتى تتساقط أوراقها فى الخريف ومن بين الأخشاب خشب (الجميز) و(الإسفندان) و(الزيزفون) " [١]،

---

[١] المرجع السابق ، ص ٣١

١ـ الحفر على الخشب طولي المقطع WOOD CUT

هذه العملية ببساطة عبارة عن تعميق مناطق أو خطوط أو تـــأثيرات أخـرى علـــى ســـطح الخشـــب بـأدوات قاطعـــة خاصـــة ، ذات أســلحة حـــادة معينـــة (شكل ٣٠)٠ ونتيجة لهذا القطع يتحدد الشكل بارزاً عما حوله من مســـاحات تمثـل أرضية الشكل ٠

إن كل لمسة محفورة هـــي فـــى الواقـــع خلفيـــة تحيـط بهيئـــة الشـــكل الأصلـــي وتتداخل معه بالإضافة الى تنغيم هذه المناطق سواء كـــانت منـــاطق الشـــكل نفســـه أوالخلفية من حوله بملامس سطحية مختلفة ٠٠٠التأثيرات أو تفريغها تماماً حسـبما يتراءى لإحساس الفنان ٠
وتجرى الطباعة بوضع الحبر على ســـطوح الخشـــب البـــارزة وفرشـــه باســـتعمال اسطوانات التحبير المختلفة (ROLLER) (شكل ٣١)
ثم يوضع فرخ من الورق فوق هذا السطح البارز المحبر ٠

ثم إنزال مكبس ماكينة الطباعة عليهما لإجراء الضغط المناسب ٠ أو(بـــالفرك) علـــى ظهر هذه الورقـــة ٠ وبذلك ينتقل الحبر من هذه السطوح عند تلامسها مباشرة مـــع سطح ورقة الطباعة حيث تتكون ملامح الشـــكل وتأثيراتـــه علـــى شـــكل طبعـــه ٠ ومن الضروري فى طباعة الخشب الملونة وضع خطة يهتدي بها الحفار فـــى عملـــه أو يستوحى منها الوضع المناسب فى التنفيذ [١] ٠

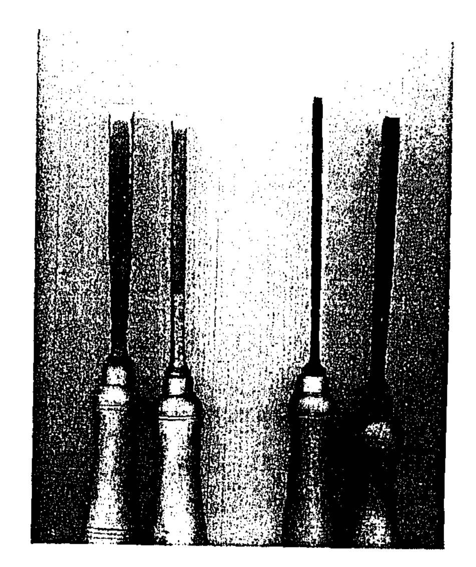
وتبدأ الخطة بوضع التخطيطات الرئيسية للشكل ومناطق الألوان فإذا ما كان الفنان حريصاً على أن تكون الطبعة فى وضعها ٠٠٠٠ المماثل للتصميم الأصلي فعليـــه أن يعكس وضع التصميم عند تخطيطه على سطح ٠

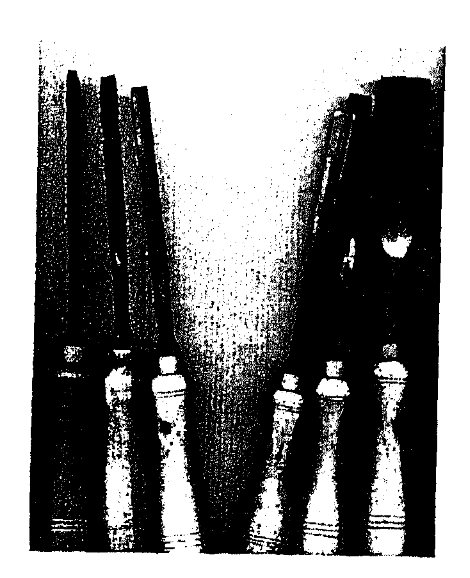
---

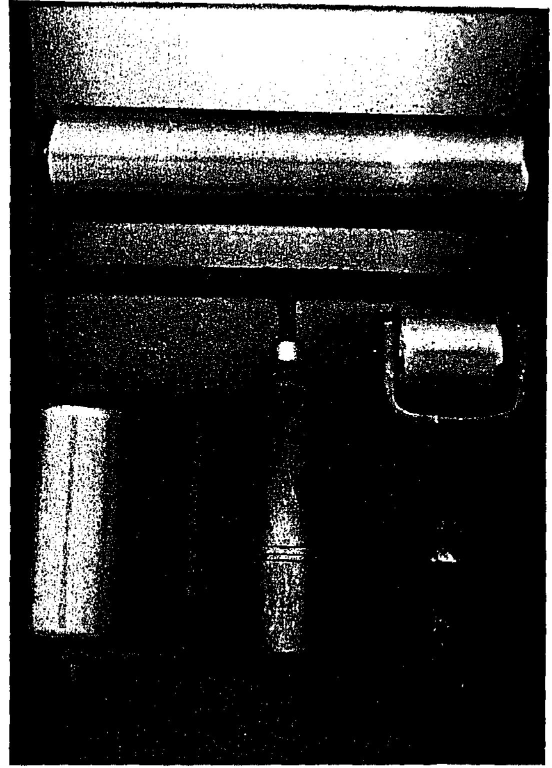
١ المرجـــع الســـابق ص ٢٣

(شكل ٣٠)

أدوات القطع والحفر على الخشب







(شكل ٣١) اسطوانات التحبير (ROLLER)

الخشب ، ويمكن للفنان أن يرسم هذا التخطيط علـــى ورق شــفاف أوأن يشــف الشكل بالكربون على كل السطوح المخصصة للألوان المختلفة ،

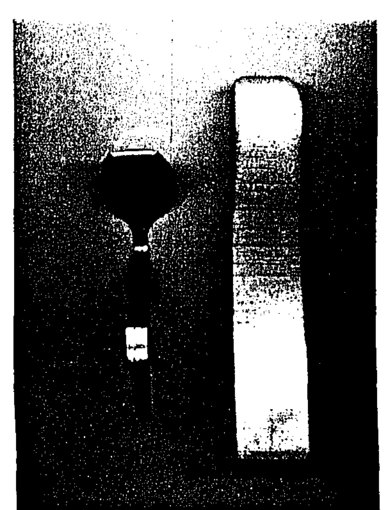
ولابد من أن يشتمل الإعداد على علامات الضبط التى تحفر إحداها بزاوية قائمـــة فى الركن الأيمن من سطح الخشب بالإضافة الى أخرى مســـتقيمة علـــى الجهــة اليسرى حتى يمكن لكل ورقة يراد طباعتها أن تنزل فى موضعها المحــــدد تمامــاً عند طباعة الألوان فى كل مرة يطبع فيها لون جديد ـ أو أن يبتكر الفنان طريقــة تؤدى له نفس الغرض ،

ويراعى تنحية علامات الضبط المذكورة عن حدود الشكل المرسوم حتـــى يمكــن ترك هامش من الورق حول الشكل المطبوع بما لا يقل عن نصـــف بوصـــة مــن الجوانب وثلاث أرباع البوصة عند القاعدة ومن الطبيعي أن يجـــرى العمـــل فـــى جو منتظم ومريح بحيث يكون كل شيء فى موضعه المناسب وفى متناول اليـــد ، مع سهولة الحركة مما يتيح للفنان العمل فى تركيز كامل وكذلك لا بد من توفـــير الإضاءة المناسبة الموزعة بشكل ملائم حتـــى يمكـــن رؤيـــة الألـــوان المختلفـــة ودرجاتها فى وضوح تام ،

وتبدأ عملية القطع بالتدرب على الطريقة المثلى لمسك أداة الحفر (اليـــد اليمنـــى تمسك مقبض أداة الحفر لتدفعه وتوجهه وفى وضع مائل حســـب درجـــة وعمـــق الحفر المطلوب وتوضع أصابع اليد اليسرى قرب نهاية سلاح أداة الحفر لتوقـــف وتتحكم فى درجة الدفع ... ويجب الحرص بالنسبة للمبتدئين من الإصابة نظـــراً لحدة سلاح أداة الحفر) ، بهذه الطريقة تبدأ عمليـــة القطـــع بتحديـــد الفراغـــان باستعمال أداة الحفر المناسبة تبعاً لاتساع المساحة المعالجة وغـــرس ســـلاح أداة الحفر عند حافة الشكل فى وضع مائل عنه ،

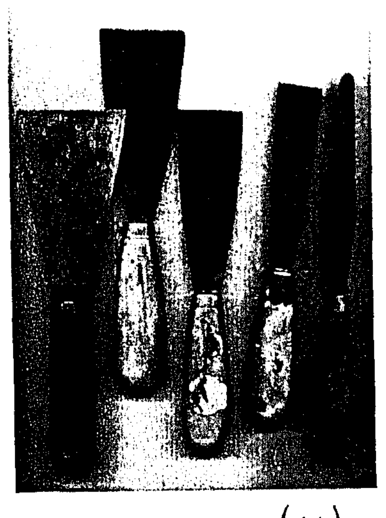
وكذلك يزداد عمق تفريغ الخلفية كلما ازدادت المساحة التـــى يـــراد حفرهـــا اتساعا ولكي يتم تفريغ المساحات الواسعة بسرعة تســـتعمل الأزاميـــل الكبـــيرة والمطرقة وعندما تكون خطوط الشكل متعامدة على اتجاه الأليـــاف فإنـــه يمكـــن تجنب انسلاخ الخشب بزيادة غرس السلاح داخل سطح الخشب وتحديد المســـاحة بهذه الكيفية ثم تفريغها ،

ويجب أن يتدرب حفار الخشب على القطع فى اتجاهات مختلفة دون أن يعتمد فقط على تغيير وضع المسطح الخشبي ·

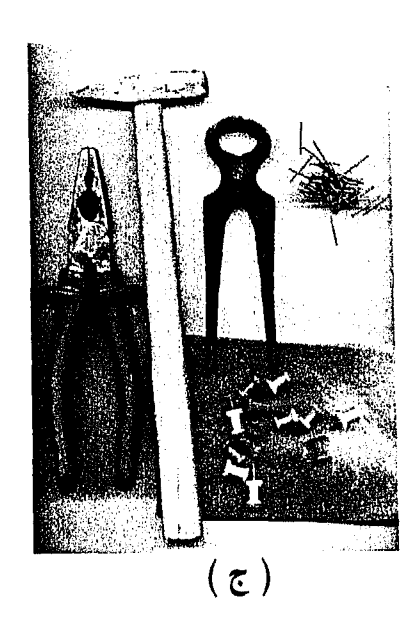


(شكل ٣٢)
ويمثل بعض الأدوات والعدد الرئيسية الهامة فى طباعة الخشب ·
أ - أداة الضغط ·
ب - سكاكين المعجون مختلفة المقاسات ·
ج - مطرقة خفيفة وكماشة ودبابيس ضغط

(أ)



(ب)



(ج)

ويحتمل مع تطورات العمل أن تفرض تغييرات يراها الفنان ضرورية للشكل أثناء عمليه القطع وبعد تقطيع الورق و تنديته بانتظام وبعد مزج المقدار الكافي من الألوان لعمل عدد من الطبعات يحبر سطح الخشب الممثل لون الأول ويوضع فوخ الورق فوقه فى الموضع المحدد ويجرى الضغط ونكرر نفس العملية بالنسبة للسطح الخشبي المحفور الملون باللون الثاني والثالث الـخ ٠٠الى أن تنتهي طباعة كل الألوان المقررة وبذلك تكتمل الطبعة فى شكلها النهائي ٠

ولا ننسى فى هذا المجال دور الطباعة التجريبية المأخوذة عن المسطحات المختلفة لأنها توحي دائماً بما يمكن إضافته الى قيمة الطبعة الجمالية من تعديلات فى الألوان أو الملامس والخطوط أو توحي بالأفكار الجديدة المبتكرة , وفى هذا الإطار العام يضع الفنان خطته ويجرى تجاريه وأبحاثه المتطورة ولا ننسى أيضاً أن لكل تصميم مشاكله فى الحفر والطباعة وفى طريقة تنفيذه المناسبة وتضيف الخبرة والتجربة باستمرار الكثير من المعلومات والإضافات والحلول الحية المناسبة للشكل ٠

٣_ الحفر على الخشب عرضي المقطع WOOD ENGRAVING

" الحفر على الخشب يتضمن إستعمال أبره الحفر وهى نفس أداة الحفر التى تستعمل فى الحفر على المعدن و يسمح الخشب المستعرض القطاع لأداه الحفر أو الأزميل أو أي أشكال مختلفة منها بالتحرك فى اتجاهات منوعة دون أن يتخلف عن استعمالها أية إنسلاخات ٠

إن الصفة المميزة لهذا النوع من الحفر هي الخط الأبيض فالحفر على الخشب مثل الرسم بلون أبيض فوق أرضية سوداء وبالإضافة الى أن الخط الأسود يمكن الاستفادة من استعماله بالاشتراك مع الخطوط البيضاء فى سبيل التنوع والحصول على التدرج اللوني إلا أن الخط الأبيض وحده هو الذي يكسب أداء الحفر على الخشب صفته المميزة المترابطة ويبدأ العمل بوضع التصميم فوق سطح من خشب (البقس) الذي يعتبر أنسب أنواع الخشب لمثل هذا النوع من الحفر وذلك بتخطيط التكوين بالقلم الرصاص مع مراعاة أن الطبعة تكون معكوسة إذا ما أنزل الرسم فى وضعه الصحيح على السطح لذلك يمكن عكس

وضعه وشفه بالكربون • ويفضل وضع التصميم بالحبر الصيني حتـــى لا يختفـــي الرسم عند عمل البروفات إذا ما كان الفنان يرى ضرورة لذلك •

ويجب عدم إستعمال التخطيطات الأوليـــة بشكل نهائي محدد من أجل الانطــلاق فى التعبير وحتى لا يكون هناك إغراء لتتبع الخطوط المرســـومة بآلـــة الحفـــر, وعندما نرسم الخطوط الرئيسية بالحبر الصيني توضع غلالة من حبر (البروفـــات) على سطح الخشب بواسطة ROLLER ثم يمسح السطح مخلفاً درجـــة ظليـــة قاتمة فوق سطح الخشب يمكن من خلالها رؤية خطوط الحفر فى وضوح •

وكذلك يمكن رؤية الخطوط المحفورة بيضاء على ســـطح الخشـــب ممـــا يعطـــى إحساس العمل باللون الأبيض فوق أرضية سوداء وتستعمل فـــى الحفـــر علـــى الخشب أداة الحفر المستعملة فى الحفر الخطى المعدنية مع انحراف السن بزاويـــة ٣٠ درجة حتى تكون الخطوط الرقيقة كافية العمق ويفضل إستعمال ابـــره الحفـــر المعينة القطاع لهذا الغرض وتستعمل أداءه الحفر فى تنويع عـــرض الخطـــوط • فكلما دفعت أداة الحفر بعمق داخل سطح الخشب كلما ازداد عرض الخط المحفـــور •••وهذا يعنى أن الخط يمكنه التعبير عن الأجسام المختلفة

ويسهل حفر الأقواس باستعمال آلة (SPITSTICKER) أكـــثر من أداة الحفر التى تحفر أقواسا متقطعة • وهذه الأداة مسطحة القطاع عند قمتها يتقـوس جانبيها نحو القاعدة ويمكن استعمالها مع أداة الحفـــر أثنـــاء العمـــل • أمـــا أداة التدريج (TINT TOO) فتستعمل فى وضع الدرجات الظليـــة المختلفـــة وقـــد استعملها الحفارون القدامى اللذين تخصصوا فى عمـــل سلســـلة مـــن الخطـــوط المستقيمة المستوية التى تحول المسطح الأسود الى درجة ظلية متوسطة مســتوية وتصنع بأحجام مختلفة السمك وهى من الأدوات القليلة الحساسية لأن خطوطـــها ذات عرض واحد ولكن يمكن إشراكها فى العمل مع الأدوات الأخرى فـــى تنويـــع خطوط الـــ (SCOUPERS) وتستعمل فى تفريغ المساحات البيضاء ويفيد فـــى ذلك الأنواع المستديرة والمسطحة منها ويفيد الأزميل المسطح أيضاً فـــى تجريـــح سطح المساحة السوداء على هيئة تهشيرات متقاطعة رقيقة تتدرج ما بين الأســـود والأبيض فى تسلسلات عريضة " . [١]

---

[١] المرجع السابق ص ٢٦

وتستعمل بعض الأدوات الأخرى مثل الـ (BULLSTICKERS) وهى أداة عريضة ذات سنون متعددة يمكن بها حفر خطين أو ثلاثة أو أربعة خطوط أو خمسة فى وقت واحد ، ومع أنها تعطى تأثيراً آلياً إلا أنه يمكن استغلالها بنجاح كما أن تأثيرها يشبه كثيراً التصوير الزيتي بفرشاة عريضة ملونة بالأبيض فوق سطح أسود ، وعند إستعمال هذه الأدوات تقبض اليد اليسرى على سطح الخشب واليد اليمنى تغرس الإله فى السطح ... وعند عمل الأقواس تتحرك اليد اليمنى الى الأمام فى حين أن اليد اليسرى تدير السطح الخشبي فى حركة سريعة أو بطيئة تحدد ماهية القوس ،

ولما كان من الضروري إدارة سطح الخشب بهذه الكيفية فإن معظم الحفارون يفضلون العمل فوق ركيزة عبارة عن مخدة محشوة بالرمل مسطحة و مستديرة كافية الارتفاع أو كتاب سميك ،
وإذا ما أمكن حفر أي خط فليس من المهم كيفية تناول أداة الحفر والإمساك بها لان الحفار سوف يعثر على طريقته المناسبة للاستعمال وأفضل الأوضاع لإمساك أداة الحفر هو وضعها راقدة فوق المنضدة ثم تناولها بحيث تكون يدها الخشبية بين راحة اليد, وربما يحس لأول وهلة بالصعوبة ولكن سرعان ما يصبح المسك بها طبيعياً بعد تدريب قصير ،

ويجب أن تأتى حركة الحفر من الكتف لأن إستعمال الرسغ أو الأصابع يجعل العمل مذبذبا وضعيفاً ولا تستعمل هذه الأدوات فى عمل الخطوط فقط لكنها تعمل أيضاً فى عمل الخدوش والفتحات والنقط والتنوع فى الطول والعرض خلال سطح الخشب , ويمكن الحصول على النقط الصغيرة البيضاء بمسك إبرة الحفر فى وضع رأسي مع لف وتدوير المسطح الخشبي من حولها , الأداة لإحداث عمق خلال السطح ثم الخروج بها تدريجياً نحو السطح ،

ويجب مراعاة الحرص فى العمل بحيث لا يصل الى درجة الرهبة والخوف أثنـــاء عمليه الحفر وبالتدريب والخبرة و الممارسة يستطيع الفنان معالجة أو توظيف أي حفر أو قطع تم بطريق الخطأ أو السهو .

ومن الأمور المحيرة والمستحبة لدى معظم فناني الجرافيك بشكل عام أنه رغم امتلاكهم زمام المهارة فى الأداء والتقنية العالية إلا أنه يسعى الفنان دائمـــاً الـــى اصطياد اللحظة العفوية أثناء مراحل الحفر والطباعة . وهى مـــن الأمـــور التـــى تكسب العمل ألفني مذاقاً خاصاً .

طرق طباعة الخشب

عرفنا أن الطبعات الخشبية من قديم الزمان كانت تلون بـالـيد بعـد أن تطبـع باللون الأسود ، أي أن الفنان بعد أن يطبع العمل باللون الأسود أوالرمادي يقـوم بتلوينه بيده ، لكي يحصل على التأثير اللوني الذي يريده ،وهذه لم تكـن طباعـة ملونـة حقيقـة ، لأن اللـون يجـب أن يطبـع بواسـطة سـطح طبـاعي (وبالطريقة المعروفة الآن) .

" وأول من أرسى قواعد الطباعة الخشبية الملونة هو الفنان الياباني الذي يرجـع له فضل اكتشافها وتطويرها ومن أهـم هـؤلاء الـرواد فـى مجـال الطباعـة بـاللون : " أوجـودى كـابرى " و " أوكيومـورا ماسـانوبو " ويعد " ماسانوبو " من أوائل الفنانين اليابانيين اللذيـن ثبتـوا قواعـد الطباعـة باللونين (الأخضر و الأحمر) المألوفة و المنفذة يدوياً ، وجعل طريقـة طباعتـها على أسطح منفصلة (كل لون على حـده) ثـم أخـذت تتطـور بعـد ذلـك .

واكتشفت أساليب وطرق جديدة ومتنوعة بواسطة فناني الحفر والطباعة حتـى وصلت الى ذروتها فى الأعمال اليابانية الملونة التى تعتبر بحق قمة ما وصل إليـه الحفر الملون على الخشب وإن كانت الألوان المستعملة عند اليابانيين لها نوعيـة خاصة وأيضاً الورق المستخدم ، وحتى آلات الضغط والتحبـير لـها مواصفـات خاصة جعلت لفن الطباعة الملونة عندهم سمة مميزة وشهرة عالمية " .[١]

وتندرج الطرق المتبعة فى الطباعة الخشـبية الملونـة تحـت طريقتيـن أساسيتين :ـ

الطريقة الأولى : إستعمال سطح طباعي خشبي واحد لكل الألـوان .

الطريقة الثانية : إستعمال سطح طباعى خشبى لكل لون على حـده .

---

[١] CABOR PETRDI - GREAT PRINTS OF THE WORLD

الطريقة الأولى : إستعمال سطح طباعي خشبي واحد لكل لون
(طريقة القالب الهالك)

" وفى هذه الطريقة تطبع كل الألوان من سطح واحد ، ويكون للون هنا تـأثير يختلف عنه فى الطريقة الثانية فنجده دسماً سميكاً حين يطبع فوق لون أو ألـوان أخرى ، كما يتغير خصائص اللون (الكنه ، والقيمة ، والشدة) بعد طباعته فـوق ألوان أخرى عما كان عليه اللون قبل الطباعه لذلك يجب أن يكون الحفار ملماً بكل تلك المتغيرات التى تحدث للون بعد الطباعه كذلك يفضل أن يحصل الفنـان علـى عدد من الطبعات بألوان وأحياناً على ورق ملون وذلك قبل أن يشرع فـى البـدء بالحفر على سطح الخشب ... وتعد هذه (البروفات) من الأمـور إلهامـه فـى البحث و التجريب من أجل الحصول على قيم جماليـة و نسخ طباعيـه متعـددة ومتفردة .

والخطوات المتبعة فى هذه الطريقة هي :ــ

١) ينقل الرسم أو الشكل المراد طباعته على السطح الخشـبي المعـد للطباعـة والمجهز لذلك . من الأصل المرسوم الملون . ويستحسن أن يكون لدينا دليـلا مرسوما ومنقولا بدقه فوق ورق شفاف حتى يتسنى لنا الاسترشـاد بـه عنـد طباعة كل لون .

٢) لو أردنا ترك مساحات بيضاء (أو حسب لون الورق المستخدم فى الطباعه) تحـدد ثم تزال باستعمال أداة الحفر المناسبة قبل طباعة أي لون "[1] .

٣) " نعد أحبار الطباعه ثم نكون اللون الأول بعد أن نطابقه بـالأصل المرسـوم وأيضاً ببقية الألوان المراد طباعتها . ثـم (يفـرش) فـوق سـطح مناسـب (قطعة زجاج أو رخام) بواسطة آلة التحبير ROLLER . ثـم ننقلـه بنفس آلة التحبير فوق السطح المعد للطباعة بحيث يكون منتظما وذلـك بتغيـير اتجاه حركة أداة الفرش فى جميع الاتجاهات ثم نثبت ورقة الطبع فوقـه ونقـوم بعمل علامات الضبط وهى بمثابة الدليل لسهولة وضع نفس الورقة مرة أخـرى

---

[1] سعيد حداية " أثر اللون فى العمل ألفني المطبوع " رسالة ماجسـتير كليـة الفنـون الجميلـة الإسكندرية - عام ١٩٦٩ م . ص ٢٣ ، ٢٤

على السطح الطباعى عند تغيير اللون الطباعى ولا ننسى أن نضع علامات ضبط خاصة بالسطح الطباعى (الخشب) بعد تثبيتها على لوحة خشب أو المنضدة ، ثم نقوم بطباعته حسب عدد النسخ المطلوبة وبذلك نكون انتهينا من طباعة اللون الأول (شكل ـ ٣٣ أ ، ب)،

٤) نزيل المساحات التى طبعت باللون الأول من على السطح الخشبي وذلك بعد تحديدها بدقه من الأصل الذي نسترشد به حتى لا تلتقط الألوان الأخرى التى ستطبع بعد ذلك ثم وبنفس الطريقة نقوم بطباعه اللون الثاني ،

٥) نكرر نفس الشيء بالنسبة للون الثالث ثم اللون الرابع

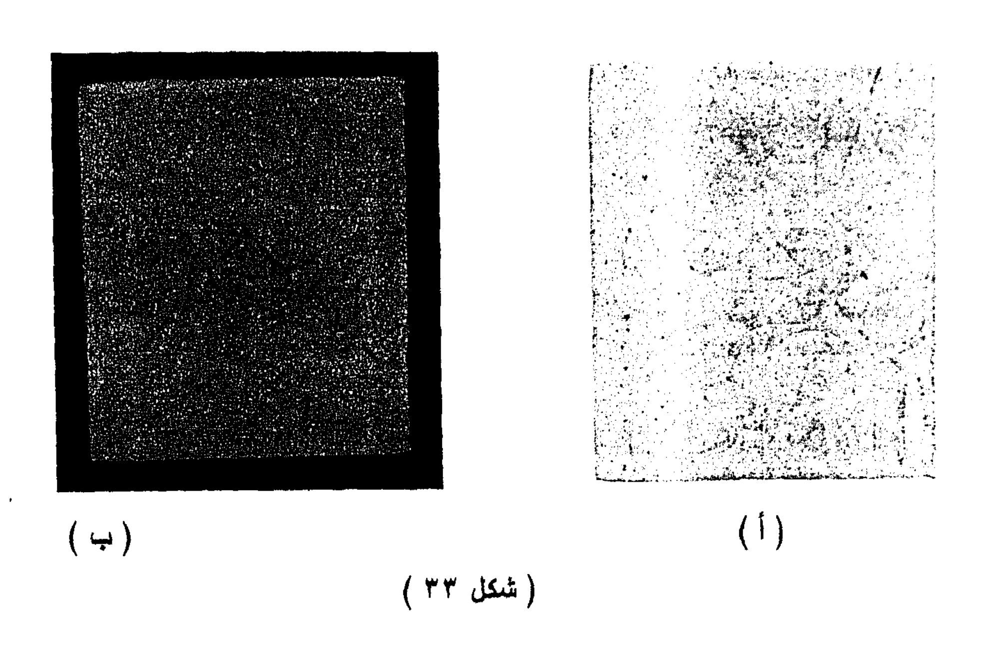
٦) (شكل ٣٤ ـ أ ، ب) وهكذا بالنسبة لكل لون حتى ننتهي منها جميعاً ،

وعادة ما يكون اللون الأخير ويمثل فى هذا النموذج (اللون الخامس) حاوياً لكل التفاصيل المطلوب إظهارها فى العمل المطبوع (شكل ٣٥ ـ أ ، ب) ،

ومن الملاحظ بعد طباعة اللون الأول عدم ظهور أية تفصيلات توضح الشكل ، كما تظهر بوضوح تأثير ثمار الخشب ، واللون الأول لا يتغير بعد طباعته لأنه مطبوع فوق مساحة بيضاء وإن كان بعد الانتهاء من طباعة بقية الألوان تتغير درجة تألقه " [١]،

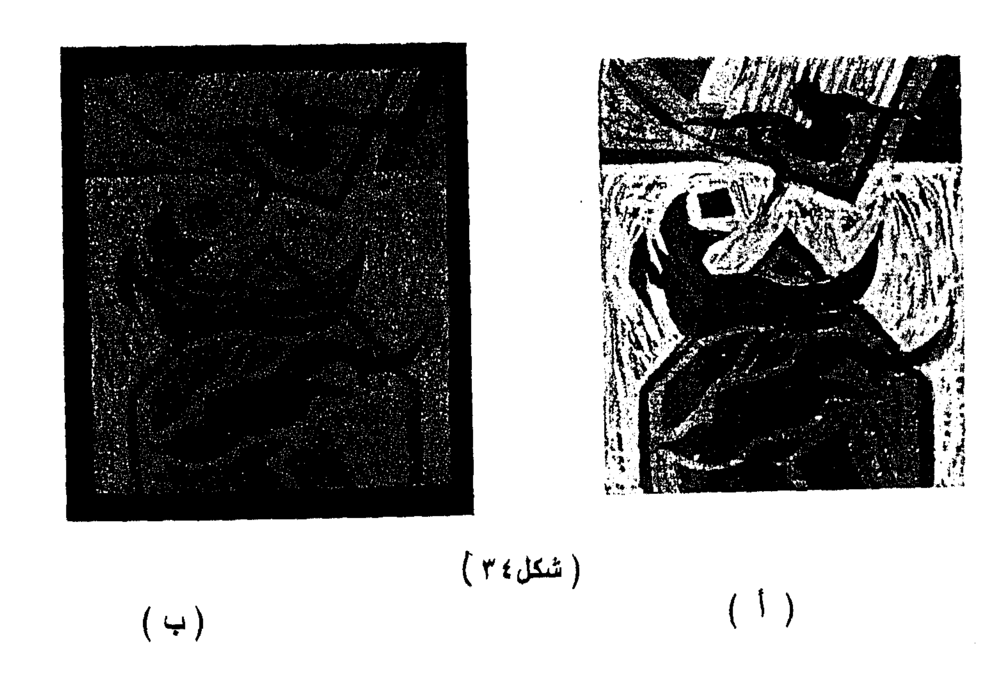
[١] المرجع السابق ص ٢٥

يلاحظ الفرق الواضح فى قيمة اللون الواحد الناتجة عن طباعتها على الورق الأبيض والورق الأسود (شكل ٣٣ - أ ، ب) وكذا باقي الألوان فى (شكل ٣٤ - أ ، ب) ٠



(ب)　　(أ)

(شكل ٣٣)

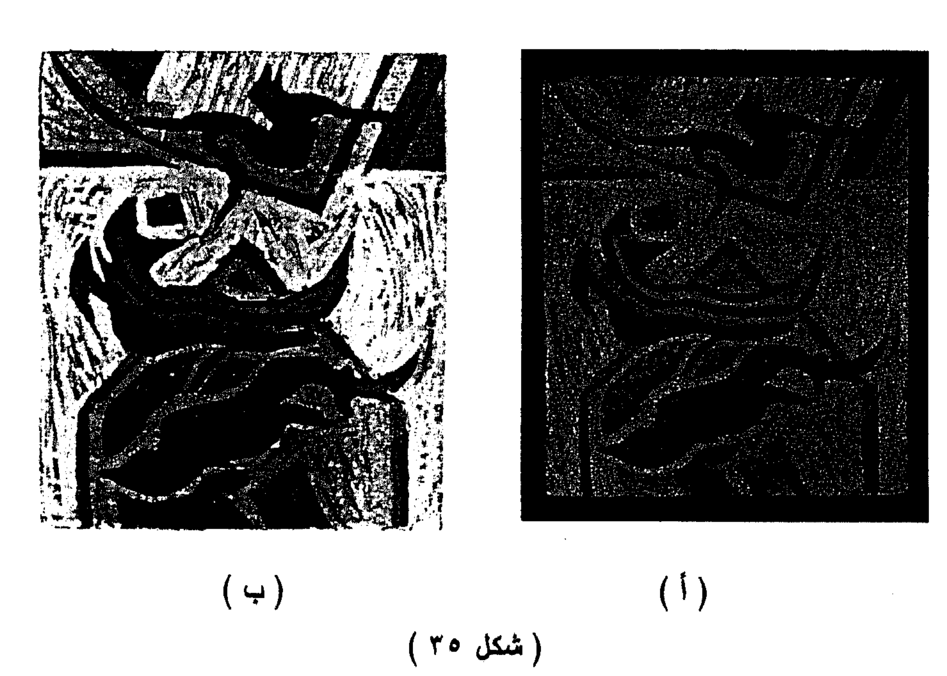


(شكل ٣٤)

(ب)　　(أ)

وهناك ظاهرة لا يشعر بها إلا الحفار الذي يقوم بالطباعة ٠ فعند طباعة اللون الأول يكون الجهد المبذول فى فرش اللون وعند الضغط - أكبر من الجهد الذي يبذل فى اللون الثاني ٠٠٠ وهكذا ٠

والسبب فى ذلك يرجع الى كبر المساحة المطبوعة باللون الأول من جهة ومن جهة أخرى فإن اللون الأول يقوم (بتشريب) سطح الخشب الجاف ببعض الزيوت الداخلة فى تركيبه ٠٠٠ مما يجعل عمليه الطباعه أسهل بعد ذلك ٠ ويجب أن نراعى كمية اللون الموجودة على سطح الخشب ، وأن نعمل على إزالتها حيث تزيد كميتها نتيجة لتراكم اللون فى كل طبعه ٠



(ب)   (أ)

(شكل ٣٥)

وتظهر النتيجة النهائية فى هذا النموذج شكل (٣٥ – أ ، ب) الذي يوضح خاصية اللون المطبوع فوق ألوان أخرى نتيجة استخدام قالب طباعي خشبي واحد فقط عند طباعة كل هذه الألوان – كذلك الفرق فى قيمة اللون نتيجة الطباعه على ورق أبيض (أ) والطباعة على ورق أسود (ب) ٠

نستنتج من ذلك :- أن خواص اللون المحددة (الكنة - القيمـــة - الشـدة) تتغير حين يطبع لون فوق لون أخر كذلك حين نستخدم نفس الألـوان عنـد الطباعه على ورق مختلف اللون وهنا تظهر أهمية معرفتنـا لـهذه القـاعدة الهامه عند الطباعه الملونة بطريقة القالب الخشبي الواحد ،

الطريقـة الثانيـة :

استخدام سطح طباعي خشبي لكل لون على حده

" وفى هذه الطريقة نعد عددا من القوالب الخشبية يساوى عـدد الألـوان المطلوب طباعتها و اللون هنا يكون له تأثير يختلف بعض الشيء عن الطريقة الأولى لأننا هنا نتحكم فى وضع المساحات اللونيـة بقيمتـها الأصليـة لأنـها لا تطبع فوق بعضها كما يحدث فى السـابقة إلا إذا أردنا نحن طباعه لـون فوق أخر ،

و الخطوات المتبعة عند الطباعه هي :_

١) نقل كل لون على القالب الخاص به وذلك بالإستعانه بالدليل المرسـوم بدقـه على الورق الشفاف ،

٢) تزال الخطوط و المساحات التى لن تطبع من كل القوالب ، فيكون لدينا فـى النهاية عدد من القوالب الخشبية كل قالب يحوى فقط التفاصيل الخاصة بـاللون المعد له (شكل ٣٦ أ ب - ج د) ،

٣) نثبت القالب الخاص باللون فى مكان محدد تماماً على المنضدة التـى نقـوم بالطباعة فوقها ،،، ثم نأتي بالورقة التى ستطبع ،،، ثم نثبتها جيداً فوق القـالب الخشبي ونقوم بتحديد المكان التى سوف توضع فيه كل مرة وهذه الخطوة مهمة جداً فى الطباعه الخشبية الملونة و هناك أكثر من طريقة لعمل ذلك ،،، كأن نعمل قطـع

على شكل مربع فى جانب أو أكثر من الورق بعيداً عن المساح المطبوعة ثـم نخـط خطين متقاطعين فى كل جانب فوق القطع هذان الخطـان مسـجلان علـى النسـخة ومطابقان تماماً للخطين الموجودان على المنضدة ، و بذلك نضمن ونتأكد أن الورقـة (النسخة) ستنزل فى كل مرة فوق السطح الخشبي المثبـت فـى مكانـه المحـدد من قبل .

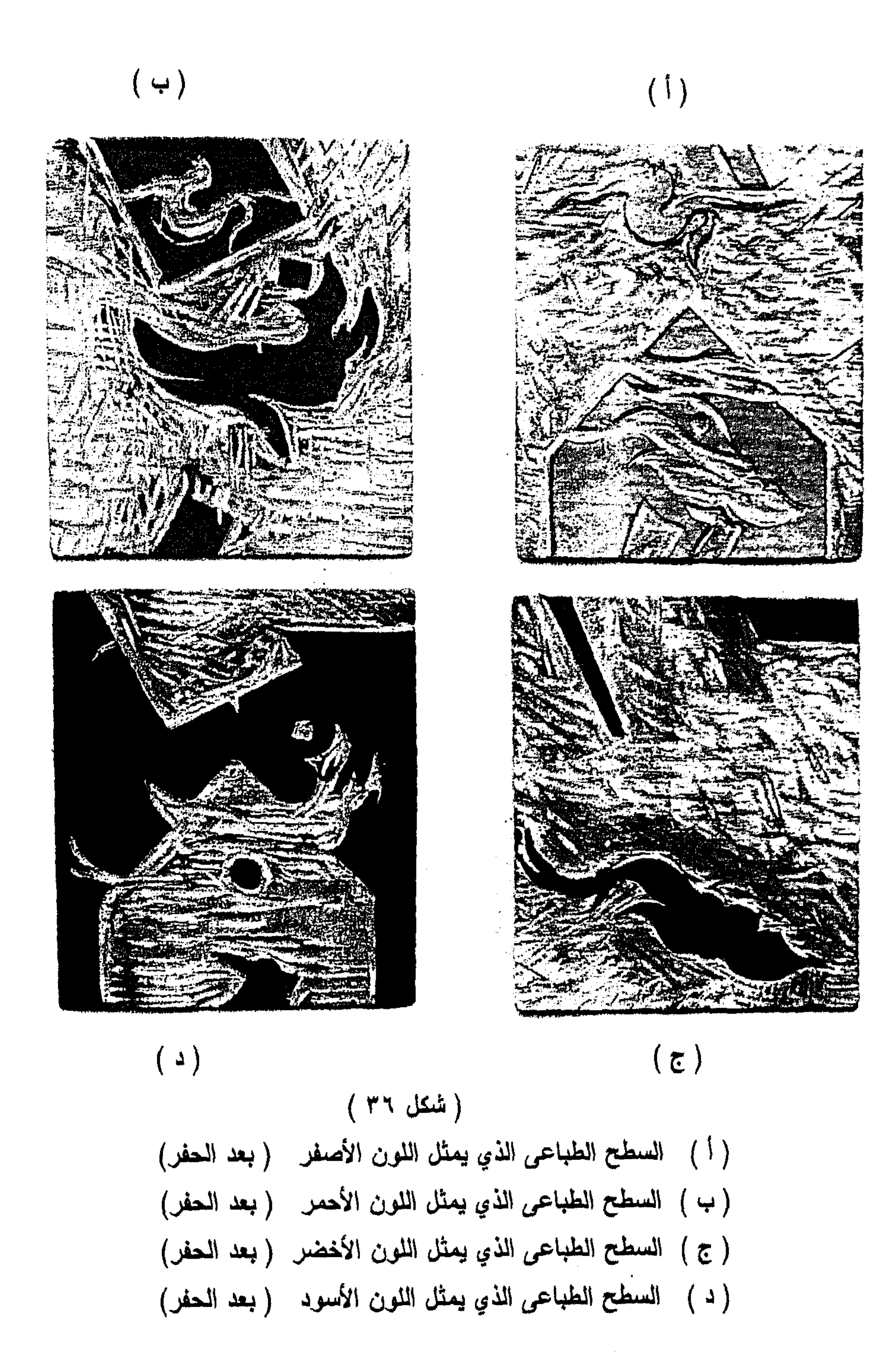
٤) نحضر السطح الخشبي المجهز للون الثاني ثم نثبته فى نفس المكان المحـدد للقوالب الخشبية كلها ، ثم نقوم بالتحبير و الطباعه على نفس النسخ المطبوع فوقها اللون الأول . بعد تحبير السطح الخاص باللون الأول ... نقوم بطباعته على كـل النسخ المراد طباعتها بعد أن نقوم بعمليه التثبيت والتحديد .

٥) وبنفس الطريقة نحضر القالب الخاص باللون الثالث .... وهكـذا الـى أن ننتهي من طباعه كل الألوان المطلوبة ... بنفس الدقة المتبعة فى تحديـد وضـع العلامات على النسخ وفى تحديد القوالب المستخدمة وبذلك نضمـن عـدم اهـتزاز المسـاحات اللونيـة المطبوعـة بجـانب بعضـها أو فـوق بعضـها وإن كـان هناك بعض الفنانين يقصدون افتعال هذه الاهتزاز لكي يعطوا تأثيراً للشكل أو المساح المطبوعة .

ويبين (شكل ٣٧) نتيجة طباعة كل لون منفرداً على ورقة خاصة به وفـي (شكل ٣٨) نحصل على الشكل النهائي للعمل المكون من أربع ألـوان نتيجـة طباعة الأربع أسطح طباعيه على ورقة واحدة " .[1]

---

[1] المرجع السابق ص ٢٦



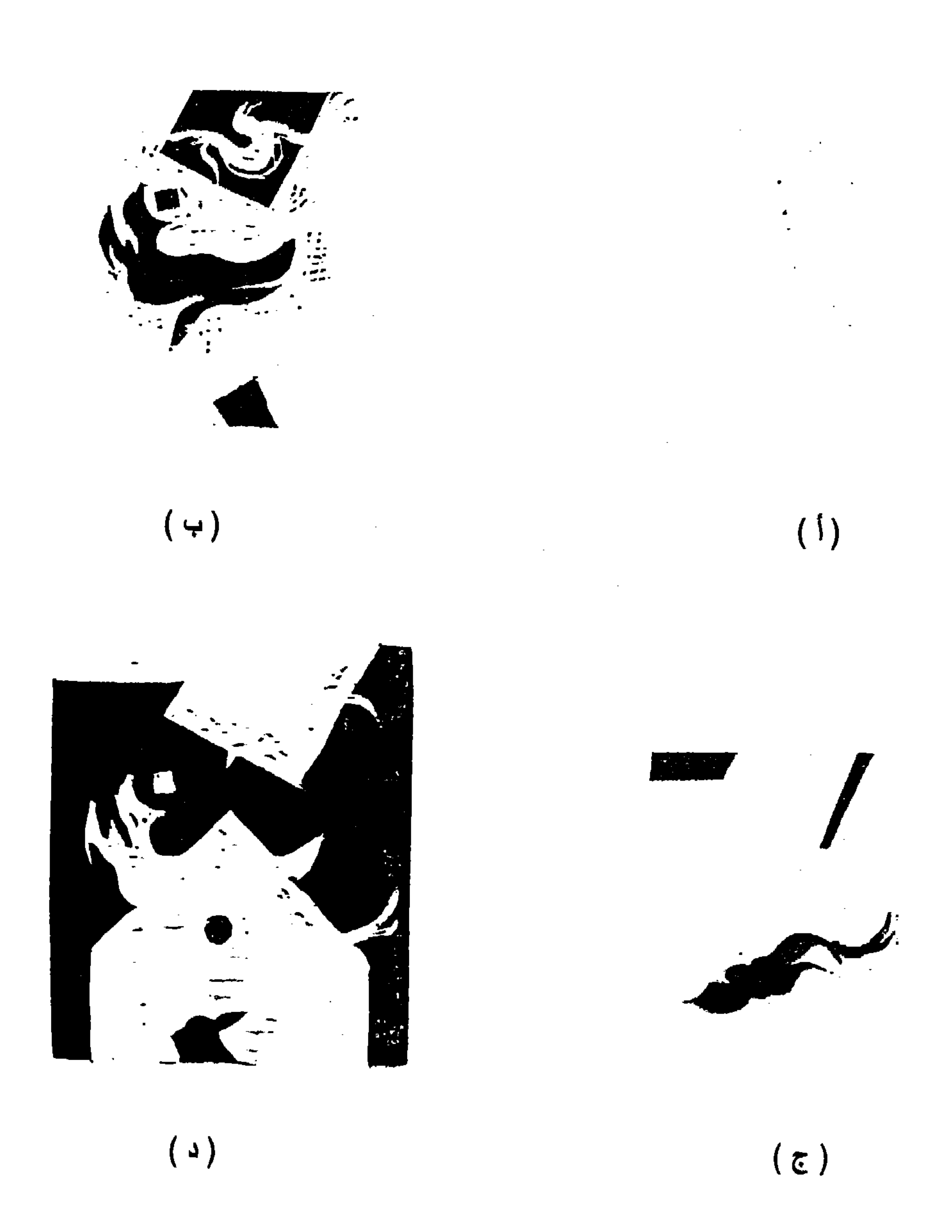
(شكل ٣٦)

(أ) السطح الطباعى الذي يمثل اللون الأصفر (بعد الحفر)

(ب) السطح الطباعى الذي يمثل اللون الأحمر (بعد الحفر)

(ج) السطح الطباعى الذي يمثل اللون الأخضر (بعد الحفر)

(د) السطح الطباعى الذي يمثل اللون الأسود (بعد الحفر)



(شكل ٣٧)

يبين هذا الشكل نتيجة طباعة كل لون منفرداً



(شكل ٣٨)

هذا النموذج يبين النتيجة النهائية للشكل الملون المطبوع باستخدام أربع قوالب خشبية يلاحظ شدة اللون ونقائه الناتج من طباعته على أرضية الورقة البيضاء ٠

ويمكن الحصول على عمل فني مطبوع بالمزج بين الطريقتين السابقتين في الأداء بحيث نحصل على علاقات وقيم لونية للشكل من سطح طباعي خشبي ونكمل طباعة الشكل على نفس الورق المطبوع من خلال سطح طباعي خشبي آخر ... والعبرة هنا بقيمة النتيجة النهائية للطبعة الفنية وما تضيفه الى الشكل والتعبير .

كذلك أصبح من المألوف الآن مع التقدم التكنولوجي الهائل وتنوع وسائل الاتصال استحداث وسائط طباعية كاملة أو أجزاء منها (طبيعية أو صناعية) في أعمال كثير من فناني الجرافيك المعاصرين

(انظر شكل ٧٦) أو الطباعه على خامات ذات تأثير أو ملمس معين وأحياناً تحضيره " صناعته " وصباغته بمعرفة الفنان.

وهذا ما سوف يتعرض له الباحث فى الفصل الثالث من الباب الثالث والخاص بالتجارب العملية للباحث .

الحفر على الليـنوليم LINO - CUT

" اللينويوم " عبارة عن نسيج مكسو بطبقة من اللدائن وطريقة الطباعه باستخدام أسطح اللينوليوم قريبة جداً فى الروح والأداء من طريقة الطباعه الخشبية .

" وتندرج هذه الطريقة تحت " قسم الطباعه البارزة " والتي تستخدم فيها اللدائن لكونها مادة طيعة تساعد الفنان فى القطع فيها بسهولة ويسر كما تريحه كثيراً أثناء الضغط عند الطباعه وحتى أثناء وضع اللون .

لذلك أصبح تناول هذه المادة مفضلاً لدى الكثير من الفنانين المعروفين لكونها وسطاً مناسباً يساعدهم فى التعبير السريع عن احساساتهم .

كما استخدم هذا النوع من الطباعه أيضاً الفنانين التعبيريين الألمان بوجه عام وجماعة " الفارس الأزرق " على وجه الخصوص (سنة ١٩١١) أمثال " فرانسى مارك " و" كاندنسكى " و " أوجست ماكيه " فبرعوا فيه وعرفوا كيف يتعاملون فأبدعوا كثيراً من الطباعات العظيمة .

وحتـى تكـون عمليـه الطباعـة سـهلة نقـوم بلصـق مسـاحة (اللينوليوم) المعدة للطباعة فوق قالب خشبي بنفس المقاس ، ويكون اللصـق باستعمال أي نوع من الغراء أو أي شيء لاصق أخر وبذلك يمكـن تثبيـت هـذه المساح بسهوله وأيضاً حتى لا نجد أي صعوبة عند مزاولة القطع ،

وطباعة اللينوليوم تعطى قيمة للون المطبوع مميزة بشكل واضح عن تلـك التـى نحصل عليها من أي أنواع الطباعات الأخرى ،

كذلك ثراء اللون ونصوعه ونقائه ، كما تكون له كثافة خاصة فوق الورقـة المطبوعة (النسخة) تختلف عن كثافة اللون المطبوع باستخدام القالب الخشـبي والسبب فى ذلك يرجع الى طبيعة سطح اللينوليم الأملس الناعم ، ونوعية – هـذا السطح تختلف عن نوعية السطح الخشبي (مثلاً من حيث عدم قابليته لامتصـاص أو تشرب أي كمية من اللون أو حتى بعض الزيوت الداخلة فى تركيبه) ،

لذلك نجد أن طبقة اللون الموضوعة على سطح اللينوليم بواسطة آلة التحبـير تنتقل كلها بمجرد أن نضغط على ظهر الورقة، الى سطح الورقة (النسخة) فتكون النتيجة أن اللون يبدو بعد الطباعه وكأنه مساحة مصمته سميكاً الى حد مـا وأكثر إشراقاً (انظر شكل ٦٣ ,٧٤) ،

لو قارنا بين مساحتين بلون واحد إحداهما طباعه مـن قـالب طبـاعي خشـب ، والأخرى باستخدام سطح اللينوليوم ، لنجد الفرق واضحاً، والنتيجـة مختلفـه ، ولطباعة عمل فني بطريقة الحفر علـى اللينوليـم تسـتخدم نفـس الطريقتيـن السابقتين " ،[١]

[١] المرجع السابق ص ٢٨ ، ٢٩

الباب الثاني

دراسة القيم اللونية عند الفنانين اللذين مارسوا فنون الطباعة البارزة الملونة وأثر ذلك على فن الجرافيك

الفصل الأول : دراسة المفاهيم والقيم التشكيلية للون

الفصل الثاني : اثر الأداء الشخصي في استخدام اللون للحصول على نسخ متعددة ومتفردة



الفصل الأول

دراسة المفاهيم والقيم التشكيلية للون



لغـة الألـوان

" إن الشكل فى حقيقة الأمر لا يمكن إدراكه إلا باعتباره لوناً ولا يمكن الفصل بين ما نراه كشكل و بين ما نراه كلون لأن اللون هو تفاعل يحدث بين شكل من الأشكال وبين الأشعة الضوئية الساقطة عليه والتى بها نرى الشكل وما اللون إلا المظهر الخارجي للشكل ومع ذلك فإن للون دوراً هاماً يلعبه فى الفن لأن له تأثيرا مباشرا على حواسنا والحق أن التنوع فى المجال اللوني يتمشى مع التنوع فى انفعالاتنا فاللون الأحمر يتمشى مع انفعال الغضب واللون الأصفر يتمشى مع انفعال السرور واللون الأزرق يتمشى مع انفعال الشوق وهكذا وقد يكون هناك تفسير فسيولوجى لهذا التمشي أوالتوازي بين الألوان والانفعالات إذ أن عدد الموجات أوالأشعة الضوئية الساقطة على شبكية العين هو الذي يقدر ما نحس به من متعه أوضيق ... هذا هو الجانب (الفسيولوجى) للون إلا أن للون جوانبه السيكولوجية أيضاً و ثمة من يفضل ألوانا على ألوان أخرى لأنه يربطها بما يحب أوبما لا يحب بوجه عام "[١] و يذهب (هربرت ريد) فى تعريف العلاقة الجمالية للون فيذكر (نتغلغل بسجيتنا فى طبيعة اللون فنتذوق عمقه أو دفئه أو تدرجه أوبمعنى آخر صفاته الموضوعية ثم نمضى الى المطابقة بين هذه الصفات اللونية وبين انفعالاتنا).

" وهناك ارتباط بين الألوان و اللاشعور الخاص بالمتلقي وأيضاً التكوين المزاجي لكل شخص و هذه القيم الترابطية من اللاشعور والمزاج الشخصى لها تأثير قوى على استجابة فرد معين لعمل فني دون غيره بالرغم من بعد هذه القيم الترابطية من القيم الجمالية للون كقيمة مجردة مطلقة فكما أنه يمكننا أن نؤلف من الدرجات الصوتية انسجاما أو عدم انسجام وفقاً لقوانين معينه فكذلك يمكن أن تؤلف مجموعة من ألوان الطيف إما انسجاما لونياً أو عدم انسجام ..

---

[١] هربرت ريد " تعريف الفن " ترجمة د. إبراهيم إمام ، د . مصطفى الأرنؤطى ، دار النهضة العربية ـ القاهرة ١٩٦٢ ص ٢٥ ٢٧

وهناك حقيقتين فى إستخدامنا للون فى العمل الفني وهما :-

الأولــى: أداة التسجيل (العين البشرية) وما يتصل بها من جهاز عصبي يختلــف من شخص لآخر ٠

الثانية: إن للون خصائص بصرية معينة يمكن استخدامها للتعبـــير عــن الفــراغ وبذلــك يمكــن إعطــاء الإحســـاس والإدراك للأشــكال ذات الأبعـــــاد الثلاثيـــــة وأيضاً هناك ألوان لها صفات البروز على سطح اللوحة مثل الأحمر بعكـــس الأزرق يبدو غائراً كما تؤثر علاقات الألوان المتجاورة فيمـــا بينها فى العديد من الإدراكـــات المرئية نتيجة لتجاورها ٠٠٠داخـــل العمل الفني "[١]

---

[١] د٠ مصطفى يحيى – القيم التشكيلية قبل وبعـــد التعبيريـــة – دار المعـــارف القـــاهرة ١٩٩٣ – ص ١٠٤

الصلة الوثيقة بين الشكل و المضمون فى العمل الفني

" إن المعنى الحقيقي لكلمة شكل أو هيئة هو اتخاذ الشكل هيئة معينة وهـذا هـو معنى الشكل فى الفن فإن الشكل هو الهيئة التى يتخذها العمل الفني ولا فرق فى ذلك بين البناء المعماري أو التمثال أو الصورة أو القصيدة أو المعزوفة فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلاً معيناً خاصاً وهذا الشكل هو هيئة العمل الفني .... غير أن اتخاذ العمل الفني لهذا الشكل إنما يتم عن طريق شخص معين هو من نسميه بالفنان ويتحدث (هربرت ريد) عن علاقة الشكل الجيد فى الفن و الطبيعة فيقول " وقد نستنتج أنه لا يوجد شكل فى الطبيعة إلا وكان مرجعه الى تفاعل القوى الميكانيكية بدافع من النمو وإن القوانين الطبيعية لا تختلف مهما تنوعت نسب النمو والخامات الأساسية و الوظائف و الاستعمالات فيذكر (دراسى تومسون) القوى التى تحدث الشكل الكروي أو الشكل الأسطواني أوالشكل البيضاوى هي قوى ثابتة لا تتغير بتغير الزمن فشكل بلورة الجليد التى تسقط اليوم هو نفس شكل بلورة الجليد التى سقطت أول مره و نحن مدينون لهذه القوى لا بالتنوع فحسب بل بما قد نطلق عليه منطق الشكل ومن منطق الشكل ينبثق الانفعال بالجمال كما أن هناك علاقة بين الطبيعة والفن ... فنلاحظ الشكل الكمثرى أوالانسيابي الموجود فى الطبيعة مثل الأصداف والقرون و بذور النبات و الخلايا العضوية فى الحيوان ... .

ويرجع إحساسنا بالجمال بالإحساس اللاشعوري بالطبيعة و بفعل أيضاً تأثير تلك النسبة الذهبية التى يخضع لها نمو النبات و التى نحصل عليها عند تقسيم خط على نحو معين بحيث تكون نسبة الجزء الأقصر الى الجزء الأطول كنسبة الجزء الأطول الى الطول الكلى للخط .. وهو نتيجة لتفاعل القوى الميكانيكية فى الطبيعة مثل (خلايا النحل).

فالشكل هو الهيكل العام المقام عليه بناء العمل الفني • والمضمون هو المعنى المحتوى داخل الشكل ويدركه المتلقي حينما يرى العمل الفني ويستوعبه ويتفاعل معه إيجابياً ويتذوقه بحاله تجمع بين الشعور واللاشعوري فى آن واحد فمضمون العمل الفني يدرك من خلال هيئة الشكل "[1]

" والشكل يصبح له معنى لما يحتويه من مضمون ••• وعلى ذلك فلا يمكن فصل الشكل عن المضمون وكلما كان المضمون مرتبطاً بالشكل ازدادت أصالة العمل الفني وارتفعت القيمة التشكيلية المدركة ••• وأيضاً وجدنا أصالة وتميز لشخصية الفنان المنتج للعمل الفني فكلما ارتبط المضمون المدرك بالشكل ازدادت الشحنة الإنفعاليه المنبعثة من العمل الفني فى أصالة معبرة عن شخصية الفنان وبخاصة فى إيصال مضمونه كاملاً للمتلقي فى إدراك وإحساس وتفاعل وانصهار مع تجربته الفنية فى العمل الفني فالشكل ومضمونه التشكيلي مرتبطان لأن الشكل يؤثر فى المضمون والمضمون يؤثر فى الشكل من خلال وحدة وثيقة يدركها المتلقي للعمل الفني فى حالة مقدرته على إدراك مفردات البناء الفني من خلال وحدة التكوين العام للوحه ••• برؤيا إبداعية للفنان المبتكر "[2]

[1] هربرت ريد ـــ تعريف الفن ـــ ترجمه د • إبراهيم إمام ود • مصطفى الأرنؤوطى ـــ دار النهضة العربية ـــ القاهرة ١٩٦٢ ص ١١ ، ٢٠ ، ٢١

[2] د • مصطفى يحيى ـــ القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية ـــ دار المعارف ـــ القاهرة ١٩٩٣ ص ٩٨

تعريف اللون

" كلمة (لون) يطلقها الفنانون التشكيليون وكـذا المشـتغلون بالصباغـة وعمـال المطابع و يقصدون بها المواد الصباغيـه التـى يسـتعملونها لإنتـاج التلويـن . أما علماء الطبيعة فيقصدون بكلمة لون : تلك الأشعة الملونة الناتجـة عـن تحليـل الضوء (الطيف الشمسي مثلاً أو غيره من أطياف لمبات الإضـاءة المختلفـة) . ومعنى كلمة " لون " هو ذلك التأثير الفسيولوجى (أي الخـاص بوظـائف أعضـاء الجسم) الناتج على شبكة العين ، سواء كان ناتجاً عن المادة الصبا غيـة الملونـة أوعن الضوء الملون . فهو إذن إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبـي للكائنات الحية "[١] وهو بمعنى آخر " هو ذلك الرداء الجميل الـذي يكسـر سـطوح الكائنات فتبدو لنا بمظهرها الخلاب إذ به يمكننا أن نميز الأنواع المختلفة للموجودات لما تعكسه سطوحها لأعيننا من أصباغها المتنوعة "[٢] .

الخواص المحددة للـون :

" بفحص لون شيء ما بنظرة تحليل وتعمق ، سوف نجد أن هذا اللون يحدده ثـلاث خواص أوصفات هي :-

١- الكنـه :

(بالفرنسية TEINTE و المرادف له لفظ TONALITE

وبالإنجليزية HUE هي تلك الصفة التى بها نميز ونعرف أي لـون عـن الآخـر والذي نسميه باسمها إنها تترجم بالصفات :- بنفسجي - أزرق - أخضر - أحمر - برتقالي ... ارجواني فإذا وصفنا التفاحة بأنها حمراء .. فكلمة حمراء هو كنـه أو اسم اللون و يمكن أن نغير كنه أي لون بمزجه بلون آخر ... فإذا تم مزج مادة حمراء بأخرى صفراء فإنه ينتج مادة برتقالية ويعد هذا هو تغير فى كنه اللون .

---

[١] د . يحيى حموده ــ نظرية اللون ــ دار المعارف القاهرة ١٩٨١ ص ٩

[٢] د . محمد شحاته الخلوى ــ لغة الأشكال و الألـوان ص ٥٢

٢-القيمة :

(بالفرنسية VALEUR وبالإنجليزية VALUE) ويقصد بقيمة اللون أي الدرجة والتى يقصد بها أن اللون فاتح أم غامق بمعنى أخر يمكننا أن نفرق بين الأحمر الفاتح والأحمر الغامق ، ويمكن أن نغير من قيمة اللون بإضافة أسود أوأبيض (وفى حالة الألوان المائية إذا ما أضفنا الماء) الى اللون فإننا بذلك نغير من قيمته وليس من كنهه وعندما يكون اللون فى كامل قوته الطبيعية يطلق عليه لون نقى أو طبيعي أما إذا تغير قوامه أوخفف بالماء فيطلق عليه بالإنجليزيةTINT وإذا كان داكناً نطلق عليه SHADE وعليه فيمكن أن تكون ترجمة الاصطلاحين كالآتي :-

قيمة فاتحه من الأزرق ATINDE OF BLUE

قيمة داكنة من الأخضر ASHADE OF GREEN

وإن كلمة TONE بالإنجليزية وبالفرنسية TON تستعمل بوجه عام لتشمل كل الألوان النقية والقيم الفاتحة والقيم الداكنة ،

٣_الشدة :_ (بالفرنسية INTENSITE وبالإنجليزية INTENSITY)

هذه الخاصية توصف أوتميز القوة أوالدسامة أي درجة التشبع SATURATION إننا نجد بعض الألوان قوية دسمة مشبعه وبعضها نجده ضعيفاً ممزوجاً فإذا قيل أن شيئاً ما قوى فى اللون فهذا يشير الى أنه دسم ، نقى ، مشبع ... كذلك تدلنا خاصية الشدة الى أنه كيف أن اللون يقترب أويبتعد من درجة النقاء فيمكن تغيير شدة لون نقى بمزجه بلون آخر يقربه الى اللون الرمادي كذلك نستطيع أن نغير الشدة بدون أن نغير القيمة أوالكنه وذلك بإضافة رمادي حيادي الى اللون من نفس قيمته " ،[1]

" ويطلق على مجموع الخاصتين الكنه والقيمة فى علم الضوء بالفرنسية CHROMATICITE الضوء أوالجسم , ويرادفه فى علم النفس الفسيولوجى اصطلاح CHROMIE ويمكن تفسير مجموع الخاصتين

[1] د ، يحيى حموده ـــ نظرية اللون ـــ دار المعارف القاهرة ١٩٨١ ص ١٠

(القيمة و الشدة) بالإستعانه بصفة واحدة عندما يكون لوناً فاتحاً وفى نفس الوقت مشبعاً فيقال عنه لون حي وبالفرنسية vive ، و إذا كان لوناً ما فاتحاً وفى الوقت نفسه ممزوجاً بالأبيض أو مضافاً إليه ماء فى حالة الألوان المائية فيقال عنه لون شاحب pale (وهو بالطبع قريب من الأبيض)

وإذا كان لون ما (غامقاً) داكناً وفى نفس الوقت مشبعاً فيقال عنه لوناً عميقاً وبالفرنسية PROFONDE ،

وأخيراً إذا كان لوناً ما داكناً وفى نفس الوقت ممزوجاً بالأسود فيقال عنه لوناً داكناً وبالفرنسية REPATTUE (وهو بالطبع قريب من اللون الأسود) ، وبخلاف تلك الخواص الثلاثة السابقة فإن اللون يمكن أن يتأثر بظروف الرؤية وإن لون جسم ما يمكن أن يتأثر كثيراً بوجود أجسام أخرى فى مجال الرؤية وكذا بظروف الإضاءة ،

وبخلاف التسميات العلمية للألوان توجد ألفاظ متداولة للون الأصلي ومشتقاته ودرجاته تعرف بالأسماء المستعارة ... فمثلاً بعض الألوان نشتق اسمها من الأزهار مثل اللون الوردي و البنفسجي ومن الفواكه مثل البرتقالي والليموني والمشمشي ومن أسماء الأماكن مثل الأزرق البحري وأصفر نابولي والأزرق البروسى ... وألوان أخرى نسبت لبعض الأشخاص مثل PAYN,S GRAY , HOOKER , GREEN , REMBRANDT,S MADDER يقال لسطح ما أنه أبيض إذا ما عكس فى جميع الجهات وبدون أي امتصاص كل الإشعاعات المرئية التى يستقبلها كما يقال لسطح ما أنه أسود ، إذا ما امتص تماماً كل الإشعاعات التى يستقبلها ،

أما الأسطح الرمادية (أي ذات القيمة المحايدة) فهي التى تعكس بكميات متساوية أو تمتص بكميات متساوية إشعاعات الألوان بجميع أطوال الأمواج على ذلك يقال نظرياً أن كل الأسطح التى ليست كاملة البياض أو كاملة الرمادية أو كاملة السواد يقال عنها أسطحا ملونة " [1].

---

[1] المرجع السابق ص ١١ ، ١٤ ، ١٥

إدراك وحس الألوان :_

برهن العالم (نيوتن) أن الضوء هو أصل اللون فقد أثبت أن الضوء الأبيض يمكن تحليله ـ بمعنى تشتيته ـ الى ألوانه الأصلية ٠ وأن هذه الألوان نفسها يمكن تجميعها لنحصل على الضوء الأبيض ٠٠٠ إذن فبوجود الضوء توجد الألوان وبالتالي تؤثر طبيعة الضوء على طبيعة الألوان فنجد أن الألوان تختلف فى مظهرها تحت ضوء النهار عنه تحت الإضاءة الصناعية كذلك يمكن للعين أن ترى ألوانا لا وجود لها ويمكن التحقق من ذلك بإدارة قرص بنهام BENHAM الأبيض والأسود أومن خلال تجربة العالم هلمهو لتز HELMHOLITZ وقرصه المشابه ٠٠ هذه الأقراص تعطى فى ضوء النهار ألواناً تختلف باختلاف سرعة الدوران ٠

التعريف العلمي للون

" ومن السهل فهم كيف أن شيئاً ما يظهر أحمر اللون أوآخر أخضراً إذا عرفنا أن الأسطح عموماً لها قوة تحليل للضوء (الطبيعي و الصناعي) الواقع (الساقط) عليه فكل سطح يمتص بعض الإشعاعات ويعكس الإشعاعات الأخرى فى جميع الاتجاهات (بصرف النظر عن لون الضوء الساقط على السطح) ٠ وتكون لون الإشعاعات التى انعكست من هذا السطح تمثل لونه فمثلاً إذا ما ظهر سطحاً ما أحمر اللون ذلك لأنه حلل الضوء الساقط عليه فأمتص كل الإشعاعات ما عدا الإشعاعات الحمراء التى عكسها الى أعيننا والتى تقوم العين بدروها بنقلها الى المخ عن طريق مجموعة الألياف العصبية البصرية الخاصة باللون الأحمر وبذلك يتكون الإحساس باللون الأحمر"[١] ٠

ميكانيكية إحساس العين بالألوان

" العين تشبه الى حد كبير آلة التصوير الشمسي إلا أنها فى شكل كروى حيث ينفذ الضوء الى داخلها بإنسان العين الذي توجد خلفه عدسة تجمع الضوْ فى بؤرتها التى تقع على غشاء فى أعماق العين تسمى (الشبكية) والجزء الملون المحيط بإنسان

---

[١] المرجع السابق ص ٣٥ ، ٣٦

العين و تسمى (القرنية) وهو غشاء قابل للامتداد والانقباض ليوسع إنسان العين أويضيقه حسب كمية الضوء التى تتحملها العين ٠٠٠ و بذلك تمركز عدسة العين على شبكتها كل منظر يقع عليها بنفس الطريقة التى تمركز بها عدسة آلة التصوير المرئيات على اللوح الحساس ٠

وتجويف العين مبطن بأغشية سوداء تمتص الضوء الذي قد ينعكس بداخلها لما له من التأثير فى وضوح المرئيات ولهذا السبب نجد أن داخل آلة التصوير مبطن بالقماش أوالطلاء الأسود ٠٠٠ إلا أن عين الإنسان ممتلئة بمادة شفافة جيلاتينيه تساعد على جعلها دائمة التكور وتحفظ الشبكية فى مكانها وتنقل إحساس هذه المرئيات من الشبكية الى المخ بواسطة أعصاب شعرية دقيقة " ٠[١]

"ومن أهم النظريات التى بحثت فى " الصلة بين الألوان وتكوين العين نظرية " العالم البريطاني" توماس ينج" THOMAS YOUING " سنة ١٨٠٢ ومضمونها أن الإحساس باللون يتم كما لو كان بالعين ثلاثة مراكز للإحساس غير متساوية الحس لمختلف الإشعاعات اللونية ويفسر " ينج " أن كل عنصر من العناصر المتناهية فى الصغر المكونة لشبكية العين له ثلاث الياف عصبية مخصصه لاستقبال ثلاث احساسات لونية مختلفة :_

المجموعة الأولى :

من هذه الألياف العصبية ذات حساسية بوجه الخصوص بالنسبة لتأثير الموجات الضوئية الطويلة التى تحدث الإحساس الذي نطلق عليه اللون الأحمر ٠

المجموعة الثانية :

حساسيتها بوجه الخصوص لتأثير الموجات المتوسطة الطول التى تحدث الإحساس الذي نطلق عليه اللون الأخضر ٠

المجموعة الثالثة :

التى تتأثر بنشاط بالموجات القصيرة التى تعطى الإحساس باللون البنفسجي ونتيجة لذلك فإن اللون الأحمر يؤثر بقوة على المجموعة الأولى من هذه الألياف العصبية كما أنه بمقتضى نظرية " ينج " يؤثر كذلك على المجموعتين الأخيرتين وإن كان بقوة أقل ،نفس الكلام يقال بالنسبة للألوان الخضراء والألوان البنفسجية فكل

---

[١] د ،محمد شحاته الخلوى " لغة الأشكال والألوان " مذكرات ص ٥٢ ، ٥٣

لون يثير مجموعات الألياف العصبية الثلاثة ولكن تأثيره يكـــون أكــثر قــوة علـــى مجموعة الأعصاب المخصصة لاستقباله ٠

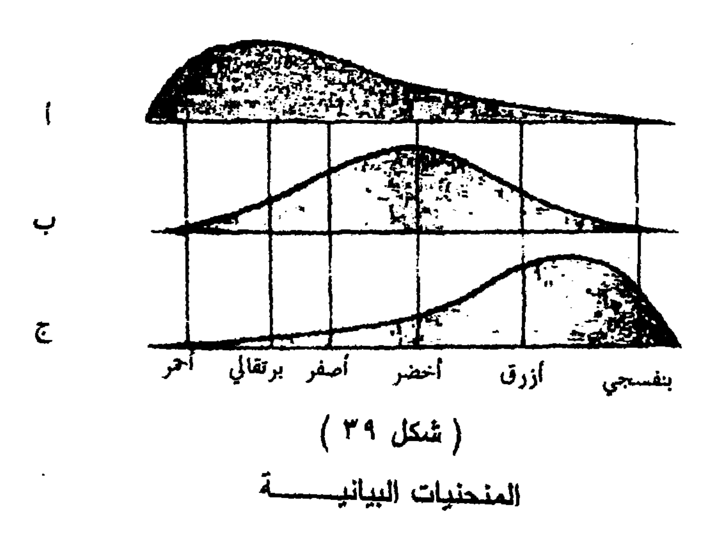
وقد رسم هلمهولتز HELMHOLTZ المنحنيات البيانية التى تمثـــل تـــأثير مختلف الألوان على مجموعات الألياف العصبية الثلاثة كالمبين فـــى شـــكل (٣٩) وفيه نجد مثلاً ، المجموعة الأولى (أ) للألياف العصبيـــة تثـــار بنشـــاط بـــالألوان الحمراء و تكون إثارتها أقل بالألوان الصفراء ، وأقل منه بـــالألوان الخضــــــراء وضعيفة جداً بالألوان البنفسجية كذلك يتضح من الشكل أن المجموعـــة الثانيـــــة (ب) من الألياف العصبية حساسة جداً لتأثير الألوان الخضراء وتقل إثارتها بالنسبة للألوان الصفراء ثم الزرقاء وتكون أقل إثارة بالألوان الحمراء والألوان البنفســـجية وأخيراً يتضح من الشكل أن المجموعة الثالثة (ج) من الألياف العصبيـــة ، نجدهـــا تثار بسهوله بالألوان البنفسجية ، و تقل إثارتها تدريجياً بمختلف الألـــوان الأخـــرى حسب الترتيب التالي :ـ الأزرق ثم الأخضر ثم الأصفر ثم البرتقالي وأخيراً الأحمر ٠

كما ذكر العالم " ينج " أنه إذا أمكن إثارة ــ بنفس القوة تقريباً وفى وقت واحـــد ــ مجموعات الألياف العصبية الثلاثة فإننا نحصل على نتيجة جمع الإحساس ، الذي نطلق عليه أبيض ٠ وتعتبر نظرية " ينج " أولى النظريات التى أخذت فـــى الاعتبـــار شذوذ الرؤية الملونة وخاصة عمى الألوان٠

فبعض الناس يرون الأجسام بغير ألوانها الطبيعية فالألوان الأرجوانيـــة يراهـــا البعض زرقاء و بعضهم يرون الألوان الصفراء أكثر خضـــــرة أوالحمـــراء يرونـــها سوداء ومنهم مالا يستطيع التمييز بدقة بن اللونين الأزرق والبنفسجي وتسمى هـــذه العلة بالعمى اللوني و بذلك يمكن تفسيرها حسب نظرية " هلمهولتز " بأن عيون مثـــل هؤلاء الناس ينقصها مجموعة أومجموعتان من مجموعات الألياف العصبية الثـــلاث السابقة الذكر " ٠[1]

---

[1] د ٠ يحيى حموده ـــ نظرية اللون ـــ دار المعارف القاهرة ١٩٨١ ص ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠



(شكل ٣٩)

المنحنيات البيانيـــة

مزج المواد الملونـة :_

" يكون الإحساس الناتج عن مزج مادتين ملونتين هو باقي عمليتي طرح مختلفتيـــن للضوء الذي يضيئهما وما يتبقى هي الإشعاعات التى لم تمتص مـــن كــلا اللونيــن وانعكست الى أعيننا من مزيج هاتين المادتين الملونتين ونستنتج من ذلك أن نتيجـــة مزج المواد الملونة تتم بالطرح وعليه فبمزج المـــواد الملـــــــــونة الأوليــــــة (وهى الألوان الابتدائية التى لا يمكن تكوينها بمزج مادتين ملونتين معــاً) الثــلاث :_ الأصفر والأحمـــر والأزرق (تنتـــج كــل التركيبــات اللونيــة المعروفــــة)٠ فبمزج مادتي التلوين الأصفـــر والأحمـــر تنتـــج مجموعـــة الألـــوان البرتقاليـــة ٠ وبمزج مادتي التلوين الأحمر والأزرق تنتج مجموعة الأرجوانيـــات والبنفســـجيات ٠ وبمزج مادتي التلوين الأصفر والأزرق تنتج مجموعة الألوان الخضراء وعند مـــزج مواد التلوين الأولية الثلاث (الأصفر والأحمر والأزرق) فإنه ينتج الأسود بمعنى أنـــه إذا مزجت مادة ملونة بأخرى فإننا نقترب من الأسود٠

وقد نجح العالم " اسحق نيوتن " فى الحصول على مزج المواد الملونــــة بطريقـــة أخرى هي طريقة الجمـــــع وذلــك بـــالمزج بالتـــآلف البصـــري MELANGE[1] OPTIQUE وهى الطريقة أوالأسلوب الذي تعامل به فنانوا المدرسة التأثيرية فـــى وضع الوانهم على لوحاتهم الفنية بمسطحات صغيرة متجاورة وليست متراكبة سواء بصورة نقاط صغيرة أو خطوط رفيعة متقاربة جداً بحيث أنه بالرجوع الـــى الخلــف مسافة تتناسب مع عرض الخطوط أوحجم النقاط فإنه يحدث على شبكية العين مـــزج بصري للألوان المتجاورة وتختلط ببعضها وتكون لوحة منتظمة ٠

تبايـن الألـوان و الانـسجام اللونـي

تباين الألـوان

" يعرف التباين بأنه هو التضاد ، فالضوء هو نقيض الظل والأبيض هو نقيـض الأسود هذا هو التباين فى الدرجة كذلك التباين فى كنه اللون يظهـر بيـن الألـوان المختلفة إذا ما تجاورت ، فيحدث تغيراً فى مظهرها البصري بدون تغيـير تركيبـها المادي بالمزج ،

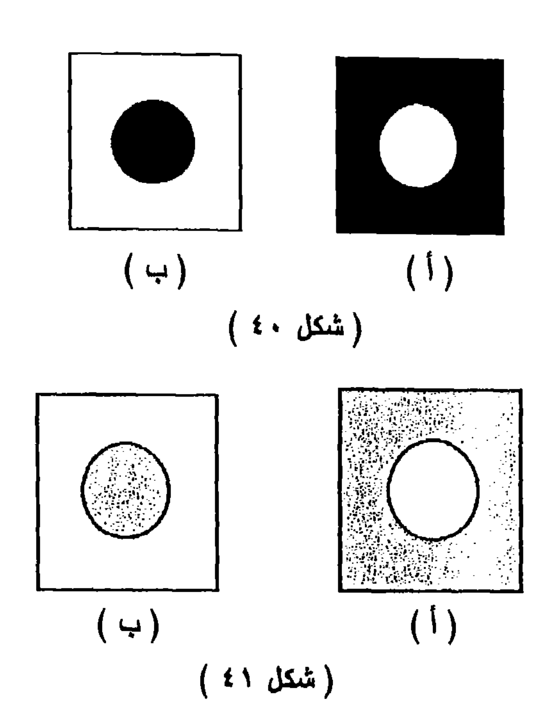
ومن ذلك نجد أن التباين إما أن يكون بالنسبة لدرجـة اللـون أو كنـه اللـون أو للاثنين معاً ،

أولاً :_ التبايـن فى درجـة الألـوان LE CONTRASTE DE TON

وتعنى بتغير درجة لون بالنسبة لدرجة لون آخر مجاوراً له فالألوان بتجاورهـا إذا ما اختلفت فى الدرجة ، فإن الفاتح منها يظهر أفتح مما عليه فى حقيقتـه ، والغامق يظهر أغمق فمثلاً مساحة صغيرة بيضاء تظهر أكثر بياضـاً علـى أرضيـة سوداء عنه على أرضية رمادية كما بشكل (٤٠ _ أ) كما تظهر البقعـة السـوداء أكثر سواداً على أرضية بيضاء كما بشكل (٤٠ _ب) (مساحة الرسوم) و نتيجـة لهذه التجارب تحدث ظاهرة أخرى وهى ظاهرة الإشعاع للـون IRRADIATION فهذه البقعة البيضاء لا تظهر فقط أكثر بياضاً ولكن أكبر فـى المسـاحة مـن نقطـه سوداء مساوية لها هندسيا على أرضية بيضاء وتتلخص ظاهرة الإشعاع فى انتشـار إشعاعات الضوء فى جميع الاتجاهات ابتداء من المركز مما يزيد من مساحة البقعـة البيضاء ظاهرياً ،

كذلك إذا وضعت دائرتان من نفس الرمادي : إحداهما على أرضية غامقة كمـا بشكل (٤١- أ) والثانية على أرضية فاتحة كما بشكل (٤١- ب) فـإن الدائـرة الأولى تظهر أكبر من الثانيـة ".[١]

[١] المرجع السابق صـ ٨٣



(شكل ٤٠)

(أ)
(ب)

(شكل ٤١)

ثانياً :_ التباين فى كنة اللون LE CONTRSSTE DE TEINTE

" وتختص هذه الظاهرة بتغير كنه لون بالنسبة لكنه لون آخر يجاوره إذا ما تساوى فى الدرجة ... هذا التغير فى الكنه يكون أكثر وضوحاً عند خط تجاور اللونين . ثم يأخذ تدريجياً فى التلاشي فمثلاً بتجاور الأحمر مع الأخضر نجد الأحمر ظاهرياً يزداد احمرارا كما نجد الأخضر يزداد زرقاً ولمعاناً ... ونستنتج من ذلك أنه إذا ما تجاور لونان متكاملان أحدهما ساخناً والآخر بارداً فإنه ينتج من التباين أن يزداد الأول سخونة كما يزداد الثاني برودة .

و ترجع هذه الظاهرة الى الحقيقة التالية :_

إن تجاور لون مع مكمله فإن ذلك يمنع ميل هذا اللون الى الرمادية ويسمح بالتالي باستمرار رؤيته بشدته الظاهرية الأولى مع اكتسابه شدة تأثير لون الغلالة المكملة للون المجاور وهى من نفس لونه . أما إذا تجاور لونان ساخنان فلجدهما يبردان

بعضهما البعض فتقل درجة تشبعها إذ أن كل منهما يتأثر بفعل الغلالة باللون البارد المكمل للون الأخر ٠

فمثلاً بتجاور اللونين الأحمر مع البرتقالي :-

- الأحمر يأخذ أزرقاً ويصبح أكثر أرجوانية ٠
- والبرتقالي يصبح أكثر اصفرارا ٠

كذلك بتجاور الأحمر والبنفسجي فبفعل التباين نجد :-

- الأحمر يأخذ أصفر ٠
- والبنفسجي يصبح أكثر زرقة وأقل تشبعاً ٠

أما إذا تجاور لونان باردان ، فإنهما يسخنان بعضهما البعض فتقل درجة تشبعهما إذ أن الغلالة باللون المكمل لكل منهما تكون ساخنة ٠

مثال إذا تجاور الأخضر المائل للزرقة والأزرق البحري فإننا نجد :_

- الأخضر يأخذ أصفر ٠
- والأزرق البحري يأخذ ارجواني "[1] ٠

التوافق اللوني :_

" هو عكس التباين والمقصود به توافق الألوان مع بعضها حتى لا تكون متنافرة التأثير ولا متباينة القوى ولكي لا تكون الألوان متنافرة يتحتم إتباع ما يأتي :-

أولاً :_ طريقة التوافق حيث امتزاج الألوان

١. توافق وإمزاج بين لون أساسي بلون ثانوي مثل الأحمر والبنفسجي ٠
توافق وإمزاج بين لونين ثانويين مثل الأخضر والبنفسجي أوالأخضر والبرتقالي ٠
٢. توافق وإمزاج بين لون ثانوي وآخر ثلاثي مثل أخضر وبني أو برتقالي وبني أو رمادي وبنفسجي ٠

---

[1] المرجع السابق ص ٨٥ ، ٨٦

ثانياً :_ طريقة التوافق باستعمال الفلتو (محدد للأرضيات و الزخارف)

لإيجاد الانسجام بين مجموعة الألوان المتنافرة سواء كانت الألوان الأساسية المعروفة أوبين لون أساسي وثانوي يمكن أن يتم الانسجام بإدخال لون ثلاثي بسيط يتخلل هذه المجموعة اللونية بطريقة التحديد للأرضيات والزخارف وهذا اللون الوسيط هو اللون البني أو الأسود .

ثالثاً :_ " طريق الانسجام والتوافق بتخفيف درجات قوى الألوان المتنافرة الى حد كبير وبذلك يتم التوافق حتى لو كانت الألوان المتنافرة من الألوان الأساسية المعروفة وهى الأحمر والأزرق و الأصفر "[1]

" ومن العوامل التى لها تأثيرها الكبير على توافق الألوان " :ـ

١. التوافق اللوني ليس نتيجة اختيار ألوان فحسب ولكنه عمليه تنظيم لهما فإعادة ترتيب الألوان يمكن أن تصبح مقبولة أو منفرة للذوق .

٢. إن المساحة كالتنظيم تؤثر أيضا فى مظهر اللون وإن توافق مجموعة لونية يمكن أن يفقدها هذا التوافق أو على الأقل يقلل إعجابنا بها لو زادت أو نقصت المساحات المنتشرة عليها ألوانها .

٣. إن النسج TEXTURE " الملمس " ولو أنه ليس خاصية لونية إلا أنه يلعب دورا فعالا فى التوافق " [2]

مما سبق نستخلص أنه بتجاور الألوان يحدث تباينا يسبب تغيرا فى مظهرها البصري ربما تفيد منه بعض الألوان فيظهرها أكثر جمالا وأكثر قيمة وربما يضرها فيعطيها مظهرا شاحبا .

فإذا ما زاد التباين من الشدة أو التشبع الظاهري فإنه فى هذه الحالة يكون قد أفاد الألوان أما إذا امتص أو عمل على إنقاص تشبع اللون فإن التباين فى هذه الحالة قد يضر بالألوان .

ومن خلال التجارب و الخبرة العملية نستطيع أن نلمس الآتي :
أن الألوان الغامقة تظهر ضعيفة على أرضيات بألوان داكنة (ليست مكملة لها) .

---

[1] د . محمد شحاته الخلوى – لغة الأشكال والألوان ـ مذكرات – ص ٦٣

[2] د .يحيى حموده – نظرية اللون – دار المعارف – القاهرة ١٩٨١ ص ١١٢

" وأن الألوان الفاتحة على أرضيات فاتحه (ليست مكمله) تظهر أضعف عما إذا كانت الأرضيات بألوان مكمله ٠

وأن الألوان الحية على أرضيات داكنة من نفس الكنه تسبب فى زيـــادة قتامــة لون الأرضيات ٠٠٠ إن التباين فى هذه الحالة يكون أقوى إذا ما كان لون الأرضيــة لوناً مكملاً ٠

وإن الألوان الفاتحة على أرضيات فاتحه (ليست مكمله) يمكن أن تقوى كثـيراً بإحاطتها بخط رفيع بالأسود (أو بالألوان المكملة) ٠

وإن الألوان القاتمة على أرضيات قاتمة (ليست مكمله) يمكن أن تقوى إذا مــا أحيطت بخط رفيع بالأبيض أو بألوان فاتحه ٠

وهكذا توجد بعض اللوحات الناجحة مكونه كلها من ألوان إذا ما أخذت بمفردهــا نجدها متواضعة ولكن بفعل التباين بين الألوان نجدها تظهر حيه جــداً وممتــازة كذلك توجد ألوان قوية إذا ما أخذت بمفردها ولكنها موضوعه فى اللوحـــة بطريقــة تعطى الناظر مظهر الألوان الكدرة فالتباين فى هذه الحالة قــد أفســدها وقلــل مــن تأثيرها ٠

ومن خلال ملاحظة لوحات الفنانين التأثيرين فى التصوير الحديث نجد أنهم قــد وضعوا العلم فى خدمة إحساسهم ٠ فطبقوا بكل جرأة وحكمة قوانين الضوء واللــون فبرعوا فى اللون واستعملوا قوانين التباين بكل تعقل وحكمـــه ولـم يــهابوا كــثرة إستعمال الألوان فكانوا دائماً متأكدين من انسجامها وتوافقها مــع بعضــها البعـض لمطابقتها لقواعد وقوانين اللون ٠ ووضعوا كل اهتمامهم فى التأثير العام للوحـــه ٠ كما أثبتوا أن خواص الشيء تظهر أقوى بتجاوره مع نقيضه كذلك عرفــوا كيــف يجدون للخط و الشكل و اللون مكملاتها مما يضاعف بذلك التأثير العام ٠

فنلاحظ فى كل تكويناتهم اللونية الاختيار المحكم للون السائد فى اللوحـــة كذلــك حاولوا بكل وسيلة تجنب بعض أنواع التباين القوية الغير مستحبة التى تضر وتــؤذى جمال الألوان و بالتالي تقلل من قيمه العمل الفني ورفضوا التباينات الشـــديدة بيــن الألوان المتجاورة التى تعطى دائماً نتائج نافرة للعين والنفس ، حتـــى أن رســومهم بالأبيض والأسود ظهرت قوية لأنها خضعت لقوانين التباين فى الدرجـــة ٠

التأثير السيكولوجي للون

" تؤثر الألوان على النفس فتحدث فيها احساسات ... ينتج عنها ذبذبات معينه بعضها يوحي بأفكار تبعث على الراحة و الاطمئنان والأخرى تقلقنا و هكذا نجد أن الألوان تستطيع أن تترك أثراً يهب الفرح و المرح أو الحزن والكآبة ... (ويمكن القول أن تأثيرات الألوان قد تعدت التأثير السيكولوجي على الإنسان الى التأثير الفسيولوجى ... لتدخل فى مجالات التطبيقات العلاجية) .
وتقسم التأثيرات السيكولوجية الى تأثيرات مباشرة وأخرى غير مباشرة :

التأثيرات المباشرة :

تتحقق عندما نستطيع أن نظهر شيئاً ما أو نظهر تكويناً عاماً بمظهر المرح أو الحزن أو الخفة أو الثقل ، كذلك عندما نشعر ببرودته أو سخونته .

التأثيرات الثانوية (الغير مباشرة)

فهي تتغير تبعاً للأشخاص ويرجع مصدرها للترابطات العاطفية أو الانطباعات الموضوعية وغير الموضوعية المتولدة تلقائياً من تأثير اللون فالون البرتقالي مثلاً يحدث عاطفياً الحرارة والدفء و يمثل موضوعياً النار وغروب الشمس التى تشع منها التأثيرات السيكولوجية المعبرة عن التأجج والاحترام المشتعل وهى أيضاً تلك التأثيرات المحثه المنهضه .
أما الأزرق الفاتح فيذكرنا بالسماء و بالبحر و يوحي لنا سيكولوجياً بالهدوء والسكينة و الرحابة " .[1]

الألوان الساخنة (الدافئة) و الألوان الباردة

" حقيقة نجدها فى معظم اللغات أن الألوان الحمراء و البرتقالية تسمى ألواناً ساخنة أو دافئة وأن الألوان الزرقاء والقريبة منها تسمى ألواناً باردة .
" و ترجع هذه التسمية ربما لأن الألوان الحمراء و البرتقالية هي ألوان النار والدم ... وكلاهما مصدر للحرارة والدفء . أما الألوان الزرقاء والألوان القريبة

---

[1] المرجع السابق ص ١٣٣، ١٣٤

القريبة منها فقد سميت ألوانا باردة ٠٠٠ ربما أيضاً لآن السماء و المياه وكلاهما مصادر برودة نجد ألوانها تميل الى الزرقة ٠

ونتيجة لبعض التجارب العملية التى أجريت للتأكد من أن هناك علاقة فسيولوجيه أو سيكولوجية بحسها الإنسان وجد أن الألوان الحمراء والبرتقالية تعطى فعلاً الإحساس بالبرودة ٠٠٠ و قد ذكرت أمثله صحيحه لمصانع كان يشكو العمال فيها من برودة الصالات المطلية بالون الأبيض أو الأزرق المخضر و تغير هذا الإحساس الى العكس عندما تغير لون طلاء الصالات وتحول الى اللون البرتقالي و الكريم ٠

و قد حاول بعض الباحثين معرفة ما إذا كان لهذا الإحساس بالحرارة أي تأثير فسيلوجى أو أنه إحساس سيكولوجي محض ، وقد برهنت التجارب أنه لا يوجد بوضوح أي ارتباط بين الإحساس الفسيولوجى بالحرارة و اللون ٠

كذلك أظهرت بعض التجارب أن الإحساس بالبرودة و الحرارة موجود بوضوح ولكنه يستقل عن أي تأثير حراري حقيقي ٠ أي أن التأثيرات الحرارية للألوان هي تأثيرات سيكولوجية فقط وليس لها آثار فسيولوجيه ٠

كذلك يمكن التسليم أيضاً بوجه عام بأن الألوان الفاتحة أكثر ديناميكية وأن الألوان الغامقة تبعث فينا ميلاً الى الحزن وهى تميل الى الاستقرار والثبوت (إستاتيكيه) كذلك الألوان الساخنة محركه ومنهمه٠ ٠فى حين أن الألوان الباردة مهدئه و مريحة ٠٠٠ كذلك ثبت أن للألوان وزن بصري يختلف هذا الوزن من لون الى أخر فالأسطح ذات الألوان الباردة الفاتحة تظهر للعين أخف وزناً وأقل أهميه فى حين تظهر الألوان الساخنة والقاتمة أكثر ثقلاً "٠[1]

الألوان وخداع النظر

" إن الألوان لها تأثير سيكولوجي يسبب خداع النظر بالنسبة للمسطحات والحجوم فالألوان الباردة و على الأخص الزرقاء الفاتحة القيمة تظهر وكأنها ترتد مما تعطى تأثيراً باتساع الحيز ٠٠٠ فى حين أن الألوان الساخنة نجدها تتقدم وتعطى تأثيراً بقصر المسا فه بينها وبين الرائي وبالتالي يضيق الحيز ويمكن

---

[1] المرجع السابق صـ ١٣٥

استغلال هذا التأثير بإحداث خداع للنظر ينتج عنه تكبير أو تصغير ظـاهري للأبعـاد ... فمثلاً يمكننا أن نزيد الإحساس باتساع غرفة صغيرة بطلاء حوائطها بـالألوان الباردة الفاتحة ... كما يمكننا جعل الحجرات الكبيرة تبدو أضيـق مـن حقيقتـها باستخدام الألوان الدافئة لطلاء حوائطها كذلك لتحسين مظهر صالة ضيقـه وطويلـة يمكننا دهان حائطها المواجه بلون أغمق من لون الحوائط الجانبية المطليـة بلـون بارد وفاتح القيمة .

كذلك يمكن الإحساس بزيادة ارتفاع أسقف الحجـرات أو انخفاضـه حسـب اللـون المستعمل والتأثير المطلوب .

نستخلص من ذلك أن تحديد الدور السيكولوجي للألـوان يسـتلزم دراسـة عميقـة مستفيضة لأن هذه اللغة تخاطب العواطف و النفس بمفـاهيم رمزيـة قديمـة قـدم الإنسان . وقد حدد عديد من الباحثين الخواص السيكولوجية للألوان من وجهة نظـو فرديه - هذه الخواص و تأثيراتها يمكن أن تتغير وتعدل تبعـاً لارتباطـات سـابقه عاطفية عديدة من هؤلاء مدام " ليونور كنت " LEONORE KENT فى كتابـها PAINT POWER قوة تأثير بعض الألوان ... حيث تقول عن :

اللون الأحمر :

أنه لون النار و الدم و هو يسبب الإحساس بالحرارة وإن إشعاعاته القريبة من منطقة تحت الحمراء فى المجموعة الطبقية تتغلغل بعمق فى أنسجه جسم الإنسـان . إن اللون الأحمر يزيد من الانفعال الثوري و لهذا فإنه يسبب ضغطاً دمويـاً وتنفسـاً اعمقا .

إن اللون الأحمر هو لون الحيوية والحركة فهو ذو تأثير قوى علـى طبـاع مـزاج الإنسان .

اللون البرتقالي :

لون التوهج و الاحتدام و الاشتعال إنه لون سطوع يوحي بالدفء كما يوحي بالإثـارة وقد يكون مهدئ لبعض الأشخاص فى حين يراه البعض الآخر مسبباً للتوتر " .[1]

---

[1] المرجع السابق ص ١٣٦، ١٣٧

اللون الأصفـــــر :

" لون ضوء الشمس والمزاج المعتدل والسرور إنه مركز نورانيـــة شـــد يـــده فـــى مجموعة ألوان الطيف ، إنه لون محرك منهض للأعصاب ،

اللون الأخضـــــر :

لون الطبيعة منعش ورطب مهدئ ، يوحي بالراحة لأنه يضفي بعض الســـكينة على النفس و يسمح للوقت أن يمر سريعاً و يساعد الإنسان على الصـــبر لـــذا فقـــد استعمل فى معالجة بعض الأمراض العقلية مثل الهستيريا و تعب الأعصاب ،

اللـــــــون الأزرق :

هو لون السماء والماء إنه منعش شفاف يوحي بالخفة حالم قادر على خلـــق أجـــواء خيالية كذلك يتناقص التوتر العضلي تحت تأثير الضوء الأزرق لذا فـــهو قـــادر علـــى تخفيض ضغط الدم و تهدئه نبض القلب والتنفس السريع ... كما يوحي هذا اللـــون فى المجال العاطفي بالسلام وقد دلت التجارب العملية أنه أكثر الألوان تهدئه للنفس ،

اللـــون الأرجواني :

لون مهدئ أيضا يوحي قليلا بالحزن ومن خواصه أنه رقيق ، رطب ، حـــالم ، ونظرا لارتفاع تكاليف تحضيره منذ العصور القديمة فقد اختير لونا رامزا ومعـــبرا عن الأبهة الملكية ... ولهذا السبب فإنه ما زال يوحي بالفخامة و العظمة ،

نخلص من هذا العرض الموجز الى أن مجال البحث فى سيكولوجية اللون يعد مجالا جديدا يمكن أن يقبل الإضافة كلما تقدمـــت بحـــوث علـــم النفـــس ... لأن الأثـــر السيكولوجي للون يرتبط بالمعرفة الدقيقة لسيكولوجية الإنسان "،[١]

التأثير الفسيولوجي للون

" يتعدى تأثير اللون فى بعض الحالات ليصل الى جزء أو مجموعة أجزاء من الجسم فحالات الاضطراب التى تحدث من اللون الأحمر بالنسبة لبعض الأشخاص و التأثير المنبه للون الأصفر و التأثير المسكن الملطف الناتج عن اللون الأخضر ٠٠٠ هي بكل تأكيد تأثيرات فسيولوجيه محضة ٠٠٠ وهناك تأثيرات من الصعب تحديدها مثل الإحساس بالحرارة الذي ينتج من اللون الأحمر هو أساساً تأثير فسيولوجى فمع ذلك يترتب عليه نتائج فسيولوجيه كذلك التأثير الحسن المعروف للون البرتقالي بالنسبة لعمليه الهضم عند الإنسان لا شك أن مرجعه هذا التأثير الفسيولوجى حيث يزيد العصارة المعوية الهاضمة كذلك فقد عرف منذ زمن بعيد تأثير اللون على أجسامنا ويظهر هذا الاختلاف واضحاً بين الشعوب التى تعيش حيث السماء الصافية والشمس الساطعة وبين هؤلاء اللذين يعيشون فى بلاد الشمال حيث السماء الرمادية القاتمة كذلك يلجأ الإنسان الى البحر بمياهه الزرقاء أو الى الريف الأخضر لماله من تأثير باعث على الاتزان لقضاء عطلته السنوية حتى يعوض تعبه الجسماني والفكري ٠

وبعكس ذلك نجد أن الأجواء الحمراء حتى بالنسبة للذين يحبون هذا اللون لا تشكل وسطاً مناسباً للهدوء النفسي و يرجع ذلك الى قوه اللون الديناميكية وتأثيره المحرك ٠

وهناك العديد من الأبحاث التى تم فيها الإستفاده من ظاهرة تأثر الإنسان فسيكولوجيا بالألوان قد طبقت كتأثير علاجي تستجيب له بعض الحالات المرضية ٠

" وقد أشار الدكتور " بودولسكى " PODOLOSKY فى كتابه LE DOCTEUR PRESERIT LE COULEUR الى طرق المعالجة باللون و لخص التأثير الفسيولوجى لمختلف الألوان على النحو التالي :ـ

إن اللون الأخضر :

يمس الجهاز العصبي ٠٠٠ إنه لون مسكن منوم ، فعال فى تهدئه حالات سرعة الغضب وفى حالات الأرق و التعب ، فهو يخفض ضغط الدم واستعماله لا يتسبب عنه أي ردود أفعال ضاره ٠

أما اللـــون الأزرق :

فهو مضاد للعفونة و يقلل من فعل التقيح ذو تأثير حسن فى عـــلاج بعــض أنــواع الروماتيزم ··· كما أنه فعال فى معالجة مـــرض الســكر ··· إن اللــون الأزرق مسكن بوجه عام ولو أنه التعرض له بكثرة يسبب بعض الوهن و انحطاط القوى ·

اللون البـرتـقالي :

لون محث محرك يزيد طفيفاً نبضات القلب ، ليس له تأثير على ضغط الدم و لكنـه يعطى إحساساً بالراحة و المرح كما يساعد و يسهل حركة الهضم عند الإنسان ·

اللون الأصفـــــــر :

لون منشط لخلايا الفكر ولذا يستعمل فى طلاء أماكن العمـــل و فعــال فـــى حـــالات العجزالذهنى وفى حالات مرض السل إذ أن هذا اللون مضاد لنشاط هذا المرض ·

اللـــــــون الأحمـــــر :

لون ساخن مثير يزيد حالات الالتهاب كما يزيد من الميل الى الإثارة و الغضب قـــادر على التوغل داخل أنسجة الجسم كما يزيد من التوتر العضلي و بالتـــالي يزيـــد مـــن الضغط الدموي ·

اللـون البـنـفسجي :

يؤثر هذا اللون تأثيراً حسناً على القلب و الرئتين ، و الأوعية الدمويـــة ، كمـــا يزيد من مقاومة أنسجة الجسم "[1]

---

[1] د · يحيى حموده ـ نظرية اللون ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٨١ ـ

اللون يكشف البعد النفسي

يلعب اللــون دورا هامــا فــى إعطــاء الشــحنة الإنفعاليــه كذلــك أســلوب الأداء وطريقة الحفر على الخشب ومن النماذج التى تؤكــد ذلــك ـ تلــك الخشــونة المتعمدة فى الأعمال المطبوعة لجماعه " الجسر " * لــدى كــل مــن " هيكــل ـ كيرشنر ـ نولد " بقصد إعطاء الإحساس بالجو النفسي العام بعدم صقل تلك الأعمــال وترك آثار أدوات القطع عليها حتى توحي بعدم الانتهاء منــها أو توحــي ببصمــة الفنان عليها أو تعطى إحساس باستمرارية زمن مأساة اللوحة برؤيا فلســفية مثــل سلسلة أعمال " كيرشنر " عن قصة (بيتر شميل سنة ١٩١٥) ولوحة (أسره ســنة ١٩١٧)" لإميل نولد " شكل رقم (٤٢) ولوحة وجه رجل سنة ١٩١٩ وهى حفــر خشبي ملون " لإريك هيكل " شكل رقم (٤٣) وله أيضا عمله (القــراءة) ســنة ١٩١٤ وهو منفذ حفر على الخشب طولي المقطع .



(شكل ٤٢)
أيميل نولد " أسرة " ١٩١٧
حفر على الخشب
Wood cut

---

* هى جماعة فنية تكونت فى درسدن ســنة ١٩٠٥ ومــن أبــرز مؤسســيها (أرنســت لودفيــج كيرشنر إريش هيكل روتلوف) .



(شكل ٤٣)

إريش هيكل "وجه رجل"

١٩١٩

حفر على الخشب_ملون

Colowred wood cut



الفصل الثاني

اثر الأداء الشخصي في استخدام اللون للحصول على نسخ متعددة ومتفردة



" نظر (كروتشه)* الفن فى كتابه " علم الجمال واللغة العامه " بوصفه تعبيراً عن الخيال أو بوصفه " حدثاً أو مشاهده عقليه " للعلاقات الشكليه القائمه بين موضوعات الواقع وظواهره أى أن الفن لا يمثل إنعكاس هذا الواقع على عقل الفنان ومشاعره بقدر ما يمثل إنعكاس " خيال الفنان وبصيرته على الواقع - وتقوم نظريه (كروتشه) على رفض الارتباط الوثيق بين الفن المعين واصلة الإنساني من ناحية ـ ونشأته الإجتماعيه من ناحية أخرى ٠٠٠وحيث أنه من المسلمات أن الفن ظاهرة اجتماعيه وهذه قضية لم يعد هناك من يتشكك فيها كما أن الفن باعتباره جزءاً من النشاط العقلي الذي يمارسه الإنسان إنما يتحدد عن طريق وضع الإنسان العقلي أو " عقلية " وليس هناك شك أيضاً في هذه " العقلية " إنما تتحدد كنتيجة للمناخ الاجتماعي السائد سواء فى جوانبه الجغرافية أو الإقتصاديه أوالسياسية أو الفكرية ٠

فالفن يبدأ حينما يحاول الإنسان أن يعيد استثارة " الشعور " معين " وفكرة " معينه فى نفسه ، كان قد سبق له معاناتها فى ظل تأثير الواقع المحيط به ، ثم يحاول التعبير عن هذا الشعور وتلك الفكرة مستخدماً " صوراً " محددة تتشكل وفقاً لمستوى تطور هذا الإنسان العقلي من ناحية ووفقاً للمادة المستخدمة فى التعبير من ناحية أخرى سواء كانت هذه المادة هى جسم الإنسان نفسه فى الرقص أو رموزاً لغوية " كلمات " فى الشعر أو الأدب أو الأصوات فى الموسيقى أو مواد طبيعته " الحجارة " أو الفخار أو الخشب فى الفنون التشكيلية ٠

إننا لن نستطيع أن نفهم الفن ما لم نتبين الحقيقة القائلة بأن العمل أقدم من الفن وأن الإنسان بشكل عام قد نظر الى الأشياء من وجهة النظر النفعية ما يضره منها وما يفيده ، ما يخيفه وما يألفه ، ثم لم يحدث الا فيما بعد أن بدأ فى النظر اليها من وجهة النظر الجمالية ثم محاولته للتعبير عن فكرته عنها و شعوره إزاءها "٠ [1]

---

* "بندتو كروتشه" فيلسوف إيطالى ـــ صاحب نظرية هامة ل علم الجمال حيث عرف الفن باعتباره (حدسا)٠

[1] هربرت ريد (معنى الفن) ترجمة سامى خشبة مراجعة مصطفى حبيب الهيئة العامة لكتاب بالقاهرة ١٩٩٨ ص ١٦٧ ٠

" كذلك الحقيقة القائلة بأن الفن ظاهرة اجتماعية نشأت وتطورت فى ارتباط وثيق بتطور قوى الإنسان فى مواجهة الطبيعة من ناحية وبقدرة الإنسان على تفسير الطبيعة والسيطرة عليها من ناحية أخرى ،

ومن الكتابات التى نشرها " هنرى ماتيس " فى مجلة فرنسية تحت عنوان "ملاحظات مصور" لا يوجد التعبير بالنسبة لى فى العاطفة التى تشع من أحد الوجوه أو التى تتضح بإحدى الإشارات العنيفة وإنما يمكن التعبير فى مجموع بناء صورتى المكان الذى يشغله الأشخاص المساحة الخالية من حولهم العلاقات النسبية ... كل شىء يلعب دوره ... أن التأليف هو من تنظيم العناصر المختلفة التى يستخدمها الفنان بهدف التعبير عن مشاعره وتنظيمها بصورة زخرفيه ففي الصورة سيكون كل جزء مستقل مرئياً وسيتخذ ذلك الوضع المعين رئيسياً كان أم ثانوياً الذى يلائمه بأكبر قدر ... وكل شىء لا نفع فيه للصورة ضار بها لهذا السبب نفسه والعمل الفنى يتضمن تناغماً يربط بين كل الأشياء UNE HARMONIE D`ENSEMBLE وهذا يؤدى الى أن كل تفصيلية زائدة عن الحاجة ستشغل مكاناً فى ذهن المتلقى كان من الواجب أن تشغله تفصيله أخرى ضرورية ،

ثم يصف ماتيس بعد هذا طريقته فى الرسم :_

" إننى إذا ما رسمت بالترتيب على قماشه رسم بيضاء مساحات من الأزرق بالأخضر بالأحمر فإن كل مساحة من المساحات التى رسمت قبل إنما تفقد من أهميتها مع كل لمسه جديده للريشة ولنفرض أن على أن أصور منظراً داخلياً : إننى أرى أمامى رداء فضفاضاً وهو يعطيني إحساساً باللون الأحمر وهكذا فإننى أضع اللون الأحمر ما يكفينى وتقوم علاقة معينه بين هذا الأحمر وبين لون القماشة الأبيض وحينما أضع الى جانبه لوناً أخضر ثم أمثل الأرضية باللون الأصفر فستقوم بين هذا الأخضر وذلك الأصفر ولون القماش الأبيض علاقات أخرى ولكن تلك النغمات المتبادله تخفف بعضها البعض فمن الضرورى إذن أن تتوازن النغمات والدرجات المختلفه التى أستخدمها بالطريقه التى لا تؤدى الى أن تدمر الواحده منها الأخرى ولكى أتأكد من أن على أن أضع أفكارى ، كلاً فى مكانها من ذلك النظام العام فلسوف تقوم العلاقة بين تلك الدرجات المختلفه بالطريقة التى تبدو بها أنها تتصاعد الى أعلى بدلاً من الهبوط الى أسفل ،

ثم تأتى تركيبة جديدة من الألوان – بعد التركيبة الأولى – لكى تؤدى الى تصوير فكرتى كامله فى مجموعها – إننى مضطر الى أن أبادل بين وضعيهما وهكذا ستبدو صورتى كما لو كانت قد تغيرت كلية إذا ما حل الأخضر فيها بعد تعديلات متتالية محل الأحمر وأصبح هو اللون الغالب .

يوضح هذا الكلام – الى درجة كبيرة – كيف يبنى تناغم لون معين فوق لوحة الرسم . ومع ذلك يقدم " ماتيس " توضيحاً أكثر عمقاً ودقه فى نفس المقال . . .فيقول " تتلخص المسألة فى توجيه إنتباه المتلقى بالطريقة التى تؤدى به الى أن يركز ذهنه على الصورة ، ولكنه يفكر فى أى شىء فيما عدا ذلك الموضوع بالذات الذى أردنا أن نصوره ، أن نستوقفه دون أن نقيده ، أن نقوده الى ممارسة التجربة التى عبرت عنها طبيعه الإحساس المعين ليس من الضرورى على المتلقى أن يحلل ، فلسوف يكون هذا تقييداً لإنتباهه لا فكاك منه – كما أنه من المخاطرة أن نقيم تحليلاً عن طريق تبادل للمراكز شامل بصورة كبيرة ، ولقد أصبحت المشكله بالنسبة لنا هى فى المحافظة على إتساع لوحة الرسم و نصاعتها بينما نحاول الاقتراب من درجة التماثل مع الواقع . والمتلقى يسمح لنفسه – بطريقة مثالية – وبدون أن يعرف – بأن يربط نفسه بنظام الصورة الآلى MECHANISM OF THE PICTURE فعلى المرء أن يحترس من التحركات المفاجئة من جانبه ، حتى من التحركات التى قد لا يلحظها هو :– على المرء أن يخفى ما يصطنعه من الحيل بقدر ما يمكنه "[1]

[1] المرجع السابق ص ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤

" يعد النشاط الفنى الإبداعى بوجه عام هو تجسيد لأفكار الفنان ودوافعه وتصوراته وقيمة واتجاهاته وتراثه الموروث وسمات شخصيته وتفصيلاته كذلك أنماط إدراكه وتفسيراته وهو يعبر عن آماله وطموحاته ممتزجة بطموحات مجتمعه الإنسانى وهناك طرق واتجاهات فنية يتأثر وينهل منها الفنان ··· تؤثر بشكل متفاوت فى الأداء الشخصى له ، وهذه الاتجاهات ومدارسه قديماً وحديثاً قد تفرعت جميعها من ثلاث طرق رئيسية أولها طريق " الواقعية " وهو حين يعرض الفنان العالم كما يتراءى لحواسنا دون إغفال لتفاصيله ودون تزييف له أو مبالغة فيه والطريق الثانى هو " المثالية " التى تبدأ فى أساسها من رؤية واقعية ولكنها تنتقى وترفض مالا يلائمها بصورة واعيه متعمدة والطريق الثالث هو طريق " التعبيرية " وهى فن لا يحاول أن يصور أو يشرح حقائق الطبيعة الموضوعية وإنما يرمى الى تجسيد المشاعر الذاتية للفنان ·

ومن هذه الطرق و الاتجاهات تفرعت وبرزت ثلاث اتجاهات رئيسية هى:ـ

الأول : وهو ما يركز على أحاسيس الفنان عن نفسه وعن العالم وهو الاتجاه الذى نجده متمثلاً من خلال المدرستين " التعبيرية والوحشية " ·

الثانى : فيتمثل فى الاتجاه التجريدى الذى يهتم بتنظيم العلاقات الشكلية داخل العمل الفنى كما ظهر عند " التكعيبيين " و " التجريديين " بشتى تصنيفاتهم ·

الثالث : ويتمثل دوره فى اقتحام مملكه الخيال واستكشاف أعماق المجهول وعالم ما وراء الطبيعة و قد تمثل فى المدرستين "الرمزية " و" السريالية " ·

وتجدر الإشارة هنا الى أن هذه العناصر جميعاً " الإحساس والنظام والخيال " هى عناصر موجودة فى كل عمل فنى ، فبدون الخيال سيكون العمل الفنى ضحلاً دون أعماق أو أبعاد ، وإذا لم يكن هناك نظام فسوف ينم العمل الفنى عن فوضى وإذا خلا من الإحساس فسوف يتركنا دون أن يؤثر فى شعورنا وأحاسيسنا و بطبيعة الحال ، فإن كل فنان سوف يهتم بحكم ميوله ومزاجه الفنى وثقافته وبيئته ومدركاته العقلية الحسية ، بواحد من هذه العناصر أو غيرها ···

بما يتفق مع موضوعية العمل ذاته وقد يعطى له الأهمية والغلبة ، وينهل منـــه دون الأخرى ".[١]

وهنا تبرز عدة تساؤلات :_

" هل التعبير الفنى أو التعبير فى الفن يخضع لعامل الرؤية المباشرة ؟ أو بمعنى آخر هل الإدراك البصرى فقط كاف للتعبير الفنى ؟ وما هـــو دور الرؤيـــة السابقة بما تحتويه وتختزنه من صور وتأثيرات وانطباعات بصريـــة محفـــورة فـــى الذهن والتى لا نستطيع نسيانها بل وتظل تعمل فى مخيلتنا ، كما نستطيع اســتدعاءها فى أى وقت نشاء حتى ولو كانت هذه الانطباعات البصرية حدثت فى مراحل زمنيـــة بعيدة من حياتنا اليوم .

فليس من الحقيقة أن عملية الإدراك البصرى تتم بما نمتلكـــه مـــن خصـــائص للإبصار أى أننا ليس فى مقدرتنا أن نرى كل شيء أمامنا ما دامت لنا عيـــون ... فهناك أشياء على الرغم من رؤيتنا لها لا نستطيع تفسيرها أو حتى فهم معناهـــا .. فإننا نراها ولكن لا نهتم أو ربما لا نفهم كنهها أو محتواها ... إذاً ما الذى يجعلنـــا ندرك الأشياء ونسلك درباً معيناً ومتفرداً من الأداء أثناء التعبير ؟

هل للثقافة بما تحتويه من تقاليد وعادات ، ودين ... دور فى تشـــكيل أو تحديـــد رؤيتنا للأشياء الأمر الذى يجعلنا ننظر وندرك ما نراه - أم أن البيئة بما تحتويه مـــن تضاريس ومناخ تؤثر فى هذه الرؤية الفنية ؟ فى الواقع أن الثقافـــة بمـــا تحتويـــها ... تعنى الطريقة الكلية للحياه فى أى مجتمع وهى لا تعنى أوتخص طبقة معينـــه من الناس دون الأخرى فلا يوجد مجتمع أو فرد يخلو ثقافياً ، والثقافة تشـــير الـــى مظاهر عديدة وشتى للحياه ".[٢]

---

[١] هربرت ريد معنى الفن ، ترجمة سامر خشبة دار الكاتب العربى للطباعة و النشـــر القـــاهرة ١٩٦٨ ص ٢٤٣

[٢] أ . رتشاردز " مبادىء النقد الأدبى " ترجمة د . مصطفـــى بـــدوى ، القـــاهرة المؤسســـة المصرية للتأليف و الطباعه و الترجمة و النشر القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٢٠٣ ، ص ٢٠٤

" إنها تحتوى على السلوك والمعتقدات والاتجاهات التى تميز مجموعه من النـــاس بذاتها على غيرهم كما أن الثقافة سلوك يعلم ويكتسب لكنه لا غريزى وغير مرتبـــط بحاجات الإنسان الأولية الا أنه يضع المنهج والأسلوب الأمثل للتعامل مع الحاجـــات والمتطلبات الأوليـــة أى أن الثقافة تضع الطريقة التى يتخذها الفرد كســـلوك أمثـــل بحيث يكون جديراً بالتناقل وعلى هذا فإن تغييـــر الرؤية البصرية وإدراك الفنـــان واختلاف المنتج الفنى من فترة الى أخرى و أداؤه الشخصى إنما ينبـــع مـــن تـــأثير الثقافة السائدة وفلسفة العصر الذى يعيش فيه "،[1]

" كما أن للبيئة دورها فى رؤية الفنان ومنتج الفن فهى كما هى منذ آلاف السنين بصفاتها التى أثرت وما زالت تؤثر فى المستقبل وأن الاختلاف فى الأشـــكال الفنيـــة إنما يرتبط بتأثير البيئة وأن هذه الأشكال المرئية فيما أنتجته كل فترة يبـــدو مختلفـــاً الا أنها تنتمى وترتبط كلها بجذور واحدة ،

إن الثقافة بما تحتويه من تراث فنى ومخزون مـــن أشـــكال و نمـــازج مرئيـــة وملموسة الى جانب ما انحدر من أفكار وتصورات داخل هذه الثقافة فإنها بـــلا شـــك تحدد مسار الرؤية لدى الفنان بل إنها تفرض نوعاً معيناً فى الرؤية ومسلك شـــخصى أثناء أداءه العمل الفنى ،

وإذا كانت الرؤية الفنية تعبير عن أفكار وتصورات - والتعبـــير يختلـــف كـــل الاختلاف عن التســـجيل ، فالتعبير هو وضع الحقيقة الواقعية فى صورة مغـــايرة والتسجيل هو وضع الحقيقة الواقعة كما هى ،

ومعيار الحكم على التعبير يتمثل فى كونه مختلف عن الأصل بينما معيار الحكـــم على التسجيل يتمثل فى كونه مطابقاً للأصل و التعبير مهمة الفنان أما التسجيل فـــهى مهمة رجل التاريخ الذى لا يعنيه سوى تسجيل الحقائق "[2]،

---

[1] المرجع السابق ص ٢٠٤

[2] روجيه جارودى - واقعية بلا ضفاف - ترجمة حليم طوسون - دار الكاتب العربى لطباعه والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٤٧ ، ص ٤٨

" ومن هنا يتضح أن العمل الفنى هو تعبير عن الواقع وليس تسجيلاً له وأن هـذا التعبير وقوته فى التأثير تتضح عندما ينجح الفنـــان فـــى توظيـــف أســـلوب أداتـــه الشخصى وتطويعه واختيار الخامة المناسبة لتحقيق هذا الهدف ٠

ومع الإيمان العميق بالعلم ورسالته تبلورت اتجاهات فنية كثيرة فـــى الحيـــاة كذلـــك تعددت أساليب ومسالك الأداء الشخصى عند الفنانين اللذين مارسوا فنـــون الطباعـــه البارزة الملونة بشكل خاص ٠

وأصبح للحياه نفسها أسلوب جديد ورؤية لم توجد من قبل وهذه أهم سمات العصـــر الحديث بمعنى أن ازدهار الكشوف العلمية وكثرة الاختراعات الحديثة قد غيرت مـــن وجه الحياة حتى أصبح لها اسلوب جديد للرؤية لا سيما بالنسبة للفنان الـــذى كـــان يرى الدنيا من على الأرض وأصبح يراها من فوق الطائرة الآن ، وكان يرى الحيـــاة فى ضوء القمر والشمس وأصبح يراها فى ضوء الكهرباء وكان لا يرى أشياء كثيرة مما حوله ، وأصبـــــح بفضل الميكروسكوب يرى الكثير والمتعدد منها ٠ وطبيعـــى أن رؤية جديدة من هذه لا بد أن تعكس فناً وأداء جديداً - جديداً فى أشـــكاله وفـــى هيئاته وفـــى الوانـــه وفـــى كـــل شـــىء متصـــل بـــه ســـواء كـــان فـــى الشـــكل والمضمون فلا بد أن يكون جديداً لأن هناك رؤية جديدة فحسب ، إنما هو كذلـــك لأن هناك سمة أخرى من سمات العصر الحديث وهى الكشف من خامات جديدة فرضـــت سلوك وأداء فنى لم توجد من قبل وهذه الخامات الجديدة التى جاءت نتيجة النهضـــة التكنولوجية الكبيرة قد ساعدت فى استنباط أشكال وهيئات فنية جديدة ٠ ولهذا فـــإن الفن ليس هو الطبيعة وإنما هو الطبيعة معدله بفعل اندماجها فى علاقات تتولد عنـــها استجابة انفاعليه جديدة " ومهما كان عن الفن من تعريف فإنه محاولة لابتكار أشكال ممتعة ، ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسنا بالجمال إنما يشبع حينما نكـــون قـــادرين على أن نتذوق الوحدة و التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشـــياء التى تدركها حواسنا ٠"[١]

---

[١] هربرت ريد ــ معنى الفن ــ ترجمة سامى خشبة ــ مراجعة مصطفى حبيب ــ دار الكتاب العربى للطباعه والنشر ــ القاهرة ١٩٤٩ ص ١٩

لعل من الخصائص التى تبرز الشخصية الفنية ، صفات الابتكـــار ذاتـــها والتـــى يستوجب توافرها بقدر كبير ، حتى يمكن صدق التعبير ومساهمته بما يضيفـــه مـــن جديد على الرؤية بما لم يكن متوافراً من قبل .

وصفات الابتكار كثيرة ومتعددة و لكنها ليست قواعد مطلقة فلكل فنان أســـاليبه الإبتكاريـــــة التى بها يستطيع التعبير كما أن لكل عمل أيضاً الأسلوب المناسب لـــه والفنان وحده هو الذى يحدد بحسه وذكاءه و يستجيب للمرئيات التى حوله فيدرك من خلال رؤيته علاقات وإمكانات وأبعاد التشكيل والتعبير بالمادة والخامة التى تتناســـب مع استجاباته وانفعالاته .

وسرعان ما تتحول تفاعلاته الى خطوط ومساحات وأشـــكال وألـــوان ورمـــوز تجمعها الوحدة التى تمثل العمل الفنى الذى يمثل القالب الطيع الذى يفرغ فيه الفنـــان كل أحاسيسه وانفعالاته .

أولاً : خاصية التجديد

" فالإنسان بطبعه كائناً حياً يعيش كل يوم على أساس جانبين أحدهما اعتاد عليـــه تقليداً و الثانى يستلهمه من طبيعة الظروف التى يعيـــش فيـــها . فـــالمجتمع علـــى اتساعه لا يأخذ كيانه إلا من خلال التقاليد التى يتوارثها ويعتبرها مقدمـــة للســـلوك ، يقتدى بها كل عضو فى المجتمع ومن يخرج عليها يعد خارجاً على المجتمع ذاته

لكن الشخصية المبتكرة لا ترضى عن المتداول أنها تناضل فى تنقيته وتهذيبـــه والسمو به ، وإيجاد الحلول المتطورة له والأيسر نفعاً والمتتبع لنبوغ الفنان المبتكـــر ، يجد لابتكاراته صدى فى الماضى ولكن أعيدت صياغتها لتتناسب مع الحاضر ، لهذا فإن الفنان المعاصر يحتاج الى شخصية لها قدم راسخة فى الماضى ، وأخرى ممتـــدة نحو الحاضر والمستقبل أى فيها سمات التغيير والتجديد والتطـــور والتكيـــف مـــع الظروف المعاصرة .

على أن الفنان مهما أوتى من قدرات ، لا يصبح خالداً بغير تحميل تعبيره رصيـداً من خبرات السلف الفنية فالفنان حين يعبر بدون هذا الرصيد ، تقتصر تعبيراته علـــى قدراته المعزولة عن إمكانات الحضارات التى أثبتت وجودها فى الماضى والحـــاضر ، فإمكانات هذا الفرد بدون الإستعانة بدروس منتقاة من خبرات المـــاضى (الســـلف) ستؤدى إلى تعبيرات سطحية واهية لا عمق فيها .

إن خبرات السلف تعمق الرؤية لأنها تحمل فى طياتها تجربة الممتازين من الفنانين عبر العصور وهناك قضايا فنية كثيرة تبدو للفنان المعاصر وكأنه أول من يعالجها لكنه بعد عملية تنقيب يمكن تبين أنه ليس حقيقة أول من فعل ذلك فهناك كثيرون ممن سبقوه فى الأجيال الأخرى قد حاولوا محاولاته ونجحوا أيما نجاح لذلك ليس من الخير أن يظهر تعبير الفنان المعاصر مقصوراً على إمكانياته الذاتية وحدها فهو يستطيع أن يرث خبرات كثيرة مما خلفه أجداده فيثرى بها خبراته فإن مراجع عديدة أصبحت متاحة فى القرن العشرين وهذه المراجع تمتلئ بصور للإنتاج الفنى فيسرت الدراسة والرؤية وجعلتها فى متناول الأيدى وجعل منها ضرورة يرث منها الفنان النا شيء أهم قيمها التى تعبر عنها ، والتى يود أن يحتفظ بها عبرالعصور .

إن الماضى يصقل تعبير الفنان ويكسبه أصول الصنعة الملائمة ويعمق رؤيته فيزوده بحلول نادرة ومع ذلك تظهر مشكلة : كيف يمتص الفنان من هذا التراث كل ما سبق دون أن يفقد شخصيته ويظل محتفظاً بإنتاجه الفريد الذى يهضم فيه خبرات السلف ؟ .

إن تجارب عشوائية كثيرة يمكن أن يصقلها الفنان ويزيدها عمقاً ، إذا تعلم التعمق فى تجارب السلف و يسرها حوله وجعلها تحقق له ما ينبغى دون عناء وهو فى هذه اللحظة لا يأخذ النتائج على علاتها أو على أنها قضايا مسلم بها : لا بد له أن يعيش هذه النتائج و يتفاعل معها ويعيد إخراجها بما يكفل لها رؤية النور الفريد فى ثوبه الجديد الذى أبتدعه نتيجة التأمل والفحص ، والمقارنة وتكشف الرؤى الجديدة ". [1]

ثانياً : خاصية الارتباط

" ويقصد بهذا الارتباط الصلة الوثيقة بين الفن و الشخصية أى الصلة العضوية بين العمل الفنى وصاحبه وهذا التفاعل ينم عن صراع عاشه الفنان وتأثر به وعكسه بلمساته فى الفن الذى ينتجه لذلك فإن ما يبتكره هو صدى لشخصيته التى تنمو فى محيط البيئة التى يعيشها والبيئة تتغير جمالياً وجغرافياً واجتماعيا وعقائدياً بشكل العادات ، والتقاليد والمفاهيم المنتشرة بها حسب الاتجاهات السائدة فيها والفنان

---

[1] COLLIER CRAPHAN , FORM , SPACE AND VISION . P.P 185

الفرد الإنسان لا يرى بيئته وهو بمعزل عنها بل يراها من خلال التجارب التى ورثها من تفاعله معها فى زمن معين فهو فى الحقيقة النبض الذى يعكس صورة الحياة فى البيئة ويجسدها و يخلدها فى أعماله الفنية ولولا عناء الفنان وثقافته لما خلدت حضارات ولما ظهرت ٠

فحينما نظر " بيكاسو " و " براك " الى الفن النجرو ، وحينما رأى " هنرى ماتيس " الفنون الإسلامية الشرقية فى السجاجيد وفى المخطوطات ، وحينما تأثر " روورة " بالزجاج المعشق بالرصاص وحينما أستوعب محمود مختار دروساً من فن النحت المصرى القديم ومن " رودان " كل هؤلاء لم يكن ما يشغلهم نقل الماضى وإنما رأوا فيه خيوطاً الى حاضرتم فاستوعبوا منه الخصائص التى أحيت فنونهم وجعلتها ذات أقدام راسخة ٠

إن البيئة : هى المؤثر القوى الفعال الذى ينمى الميل الفنى وهذا الميل يتم نموه نتيجة تفاعل العوامل الوراثية مع العوامل البيئية أى يتفاعل الذات مع الموضوع أو العالم الداخلى مع الخارجى هذا التفاعل يتم من خلاله اكتساب الخبرات المتواصلة التى يمكن باستمرار التفاعل أن تنمى الميل المرتقب الذى تظهر سماته مع المشتغل بالفن أكثر مما يظهر مع غيره من المشتغلين بالعلوم الأخرى أو المنصرفين عن النشاط الفنى عموماً ٠

خاصية الأداء

إن عمليه الإبداع فى الفنون المرئية عادة ما تفجرها بعض المثيرات البصرية كالأشياء التى تقع عليها عيوننا مهما كانت بسيطة أو أولية كما ينشأ الأداء من إدراك بعض الأشياء العادية وربما المألوفة أو من بعض المحاولات والتخطيطات الغير مكتملة والتى تؤدى الى تفتح الرؤية وتؤكد وضوحها ليكتمل الموضوع أو هى تخطيطات عشوائية من المحتمل أن يبزغ من بينها شيئاً يحمل فى طياته إمكانيات النمو والتطوير لبناء العمل الفنى المطلوب "[1] ٠

" ولا وجود مطلق لقاعدة يبنى عليها الفنان ويضع عنها هذه التخطيطات ولكن يوجد هدف يهدف الى إيجاد أشكالاً تثير بدورها إدراكا تصويريا وبالتالى صوراً

---

[1] المرجع السابق ص ١٨٩

جديدة فى الذهن ٠٠٠ فبعد عدة محاولات وتخطيطات مبدئية يقف الفنان عند دراسة هذه التخطيطات وتحليلها وتأملها من زوايا مختلفة ليخرج من بينها شكل أو جزء من شكل أو قطاع أو سطح ملمس يوحى بخطوات أخرى تاليه وتكون الحافز لفكره جديدة يمكن تطويرها الى أن تصل لنقطه التشبع التى لا تسمح بعدها بأى إضافة أو حذف عندئذ يأتى موعد التوقف ويكتمل الأداء ٠

كما أن الإدراك السابق للأشياء مهما كان طفيفاً يمكنه أن يثير إيحاءات تشكيلية لذلك عندما ينطلق الفنان الى الطبيعة بحثاً عن المثيرات فإنه يعى التخطيطات العشوائية فيها ، فيما يحدثه بنفسه منها على السطح موجودة فى الطبيعة فإذا ما تأملها ودرسها بعناية فلسوف يعثر على بغيته ٠

ومن الفنانين من يجد " المثير " تحت قدميه أو من حوله بل أن الكثيرين يعثرون عليه داخل نفوسهم ، و البعض يسعى اليه فى اقاصى الأرض و يهجرون وطنهم من أجله ، والواقع أن الفنان عند مرحلة الكشف هذه لا ينطوى ذهنه على موضوع بذاته فلم يكن هذا هدفه عندما يبدأ تنفيذ شكل بعينه إذ أنه يجهل نتيجه ما سيكون عليه الشكل ، والعمل الفنى عنده مجهول الهوية والاسم وعمليه ابتكار تحتاج الى معاناة وصراع وأن السطح الأبيض أمام عينيه خالياً من كل شىء حتى من الخيال ".[١]

" لذا فهو يضع مجموعة الألوان على الباليته أو يعد سطحه الطباعى فى قلق وتوتر ٠٠٠ فهو لا يرضى عنها ولا عن إمكانياتها التى يجد فيها مقيداً مسلطاً على تصوراته وعندما يتقدم ليضع لوناً أو يخدش سطحاً فإنه يكون قد كتب الحرف الأول من الموضوع ٠٠٠ وتتتابع المفردات ووضع التكتلات والخطوط الأساسية ثم تبدأ فترة من التأمل العميق التى يعقبها تحديد أبعاد التصميم ٠٠٠ إذ أن الفنان لا يمكنه أن يبدأ عملاً من فراغ ٠٠٠ فلا بد من مثير أولى ينطلق منه أو يعبر عنه سواء كان هذا الشىء ملموساً أو معنوياً غير ملموساً ". [٢]

---

[١] المرجع السابق ص ١٩٣

[٢] PATRICK WOLD BERG , THE IMITATARES OF SURREALIS P.P.22.23

" فإذا أراد الفنان أن يترجم أو يعبر أو يشكل فإنه يتصور ما أراده ويجمع حوله من المعلومات والمعرفة بالقدر الذى يفى بتنفيذ الموضوع وقد يتأثر الموضوع بالقدر والكم من المعلومات والإدراكات المادية والحسيه التى يتحصل عليها الفنان حول تعبيره الفنى ... وقد يكون بهذا التصور مكتمل أو تصور كامل حول الموضوع وقد يتفاوت هذا التصور من شخص الى آخر ويتوقف هذا على مدى استجابة الشخص للمؤثرات والثقافة وعندما يكون التصور غير ناضج أوغير مكتمل وناقص فإن غالباً ما يلجأ الفنان فى هذه الحالة الى ما نسميه التخطيطات أوعمليه الرسم العشوائية " الإسكتشات " حتى تساعد هذه التخطيطات على نمو واكتمال التصور .

وإذا أفتقر التصور نهائياً عند الفنان عن موضوع ما أراد الخوض فى ترجمته والتعبير عنه فلا مفر من أن يجمع شتات نفسه وينطلق الى الموضوع بكل ما لديه من أدوات بحثيه للكشف عن ما خفى عنه ذلك بالمحاكاة أو التقليد فى بادئ الأمر ثم يتدرج الى أن يستوعب الدرس ويقتدى بما كشفه أول الأمر الذى بدوره يقوده فى النهاية الى الابتكار وخلق الشخصية النمطية المبتكرة التى لا ترضى عن المتداول والواقع أيضاً - أن الضربات التلقائية التى يلجأ اليها الفنان أحياناً ربما توحى بتصميم أو شكل أو تأثير يتصل بموضوع ما يجهله ... وبهذه التلقائية الإستكشافيه التى أطلق عليها مجازاً هنا أسلوب الأداء اللحظى وما أكثرها عند فنانى الجرافيك بهذا الأسلوب قد يجد الفنان أشكالاً توحى له بأفكار أو قيمه جديدة وإبداعات مبتكرة تحقق ما يصبوا اليه ". [1]

" إن خبرات الفنان فى مجال الطباعه الفنية المختلفة كثيراً ما توحى بأفكار جديده وتصميمات تستوعب التأثيرات والتقنيات لما تحمله الطباعة من طرق مختلفة ومتعددة وما تملكه الطباعه الفنية من مراحل كثيرة يتدخل العنصر الشخصى والطراز والأسلوب فيها وتوجد أكثر من وقفه للتأمل عند كل مرحله مما يساعد الفنان على

---

[1] PETER AND MURRAY ; A DICTIONARY OF ART AND ARTISTS - PALTIMORE - MARYLAND - PENGUIN BOOKS 1963 P. 192

عمليات الحذف والإضافة وهى خصائص نمو الشكل وتطويره وهـــى أيضـــاً تجعـل من خاصية الأداء ظاهرة تؤثر وتتأثر بلحظات التوقف والاستمرار حتى لا يفقد العمـل خاصيته الجوهرية - كما أن الخطط التى سبق وضعها أو تحضـيرها إذا ما تقيد بها الفنان فى كل لحظة تصبح عائقـــــاً وتحد مـــن انطلاقــه ولا تـدع لــه الفرصــة للابتكار والأداء ٠

وتجدر الإشارة ٠٠٠ هنا فمن الجائز أن يعد الفنان برنامجاً تنفيذيـــاً يضـــع فيــه الخطوات العريضة ٠ كما من الجائز أيضاً أن يتبع طريقه تلقائية فى معالجة الفكــرة أو يعتمد على نتيجة سابقة للانطلاق فى تشكيل جديد " ٠ [١]
كذلك من الضرورى أن لا يتغلب عاملى الاستغراق أو المبالغـــة الاســتعراضية فـــى مهارات وأسلوب أداء الفنان التقنى ٠٠٠ حتى لا يكون العمل الفنى مبتذلا ومصطنعـاً ٠٠٠ فبساطة الأداء وحسن اختيار الخامة المناسبة لها لإظهار خصائصـــها الفنيــة والجمالية - ومعرفة توقيت الانتهاء من الأداء ٠٠٠ أى معرفـــة توقيــت لحظــة اكتمال العمل الفنى والتوقف عندها هذه العوامل جميعها ، لا بد أن يتمـــرس عليـــها ويكتسبها الفنان وخاصة إذا كان يمارس أحد مجالات الطباعه الفنية المختلفة ٠

" تختلف الرؤية الفنية من شخص الى أخر ومن عمل فنى الى عمـــل فنـــى آخــر وتستخدم كلمة الرؤية هنا كمرادف لمعنى الإدارك أو النشاط التفسيرى للمبدع ومـــن ثم فإنه يمكننا أن نحدد ثلاث مستويات للرؤية الفنية الخاصة بالعلاقـــة بيـــن المبـــدع والطبيعة وهى كما يلى :ـ

أولاً : مستوى الرؤية البسيطة أو المباشــرة

وهو المستوى التسجيلى المباشر ودور الفنان هنـــا يكـــون النقـــل و المحاكـــاة أو التسجيل المباشر بينما يكون للطبيعة دور السيادة المسيطرة على العمل أكثر مـــن دور الفنان الذى عادة ما يكون عمله آلى تسجيلى

---

[1]JAMES , DREVER ; A DICTIONARY OF PASYCHOLOGY BALTIMORE , PENGUIN BOOKS 1959 , P.301

ثانياً : مستوى الرؤية الوسيط أو الانعكاس أو غير المباشرة

هى مرحلة متوسطة يكون فيها دور الفنان وتواجده فى العمل الفنى ودور الطبيعة وتواجدها متساويان أى يكونا وحدة مشتركة

ثالثاً : مستوى الرؤية المركبة أو الرؤية الإبداعية

ويكون فيها للتأمل والخيال الدور الأساسى والمهيمن على العملية الفنية لينطلق الى عالم الكشف والأساطير والرؤية الكونية الشاملة" [١] .

وبناء على التمهيد السابق لتعريف خاصية الأداء وعرض الطرق والاتجاهات الفنية والجوانب الفنية المؤثرة فيها ... كان هذا التنوع والغنى والغزارة من قبل الفنانين فى استخدام اللون للحصول على نسخ طباعيه متعددة ومتفردة والتى حاول الباحث جمعها وتصنيفها ودراسة مراحل تطور اللون منذ بداية ظهور الطباعه البارزة الملونة من السطح الخشبى حتى بداية القرن العشرين بحيث تشمل التنوع فى الاتجاهات وتغطى بالتدرج العامل الزمنى والمكانى ".

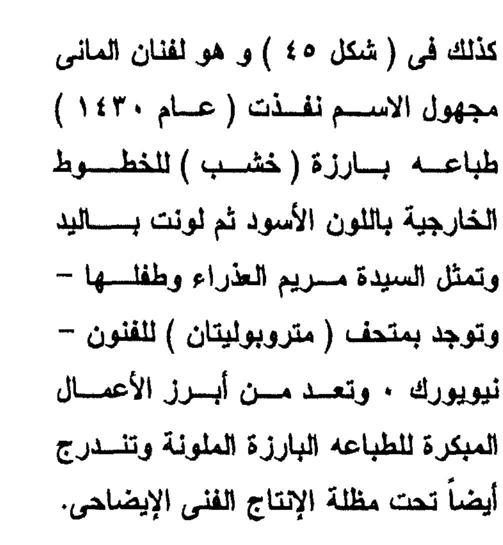
---

[١] روجيه جارودى – واقعية بلا ضفاف – ترجمة حليم طوسون ، القاهرة – دار الكاتب العربى لطباعه والنشر ١٩٦٨ ، ص ٤٧ ، ص ٤٨

وفى شكل (٤٤) نموذج يعد من أوائل الصور الإيضاحية للكتب الدينية للفنان الألمانى MOSTER OF BOHEMI التى نفذت (عام ١٤٣٢) طباعة بارزة (خشب) للخطوط الخارجية باللون الأسود ثم لونت باليد وتمثل " السيدة مريم العذراء فى وقفتها الشهيرة فى نعمة القمر الإلهية - محاطة برموز الأناجيل الأربعة فى الأربع زوايا - وتوجد فى متحف " البرتينا " ALBERTINA - فيينا .



(شكل ٤٤)



كذلك فى (شكل ٤٥) و هو لفنان المانى مجهول الاسم نفذت (عام ١٤٣٠) طباعه بارزة (خشب) للخطوط الخارجية باللون الأسود ثم لونت باليد وتمثل السيدة مريم العذراء وطفلها - وتوجد بمتحف (متروبوليتان) للفنون - نيويورك . وتعد من أبرز الأعمال المبكرة للطباعه البارزة الملونة وتندرج أيضاً تحت مظلة الإنتاج الفنى الإيضاحى.



(شكل ٤٥)


(شكل ٤٦)

وفى (شكل ٤٦) للفنـــان الألمـــانى " لوكـــاس كرنـــاش " LUCAS CRANACD – طباعـــة خشـــب ملون لوحـــة " القـــائد العجـــوز " (١٥٠٩) يلاحـــظ قـــوة وإحكـــام التكوين والمهارة الفائقة فى تـــأكيد الإضاءة والظلال – كذلك الاهتمـــام بكل جزء من مساحة العمل بالتفاصيل الدقيقة التى تؤكد البراعة والانسـجام اللونى الذى استخدم للتـــأكيد علـــى الشحنة التعبيرية للموضوع ٠


(شكل ٤٧)

وفى لوحة " هـــانز بولـــد نـــج " HAN BOLDUNG (١٤٨٤/٥ ــ ١٥٤٥) " معركة ستاليون " FIGTING STALLIONS وهى طباعة خشـــب نفذهـــا عام ١٥٣٤ وعلى الرغم من " ديناميكية " عناصر اللوحة والحركة الصاخبـــة فيـــها – يلاحظ البناء المحكم لاتجاهات حركة عناصر العمل بحيث تتعادل فى قوة الاتجاهات ممـــا يجذب عين المتلقى الى الداخل العمل، ويشير الى وعى الفنان بقواعد وأسس التصميم ٠



(شكل ٤٨)

وفى (شكل ٤٨) للفنان " ارنست لود فينج كيرشنر " ERNST LUDWING KIRCHNER (١٨٨٠ - ١٩٣٨) صورة شخصية للفنان " اتو مولر " OTTO MUELLER نفذها بين عامى (١٩١٤ - ١٩١٥) وهى طباعة خشب ملون ونلمس فيها بوضوح بداية الجرأة واستقلال موضوع الطباعه عن الشكل التسجيلى الدقيق الذى كان متبعاً من قبل - وظهور النزعة التعبيرية بقوة فى حدة القطع الخشبى وعدم الاهتمام بتأكيد البعد الثالث •

(شكل ٤٩)

كذلك فى (شكل ٤٩) للفنان الألمانى " هينرتش كامبندوتك " HEINRICH CAMPENDONK (١٨٨٩ - ١٩٥٧) " فتاه عارية فى مقدمة فناء المزرعة " طباعة خشب ملون ـ نجد فى كل من (شكل ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١) أن للتأمل و الخيال الدور الأساسى والمهيمن على العملية الفنية للانطلاق الى عالم الكشف والأساطير و الرؤية الكونية الشاملة وهو ما يعرف بمستوى الرؤية المركبة أو الرؤية الإبداعية ويعد هذا نتاج طبيعى ومؤكد لظاهرة اختلاف طرق الأداء الشخصى والذى أفرز بدوره تنوعاً فى الإنتاج كذلك تخرج هذه الأعمال الفنية عن دائرة وجهة النظر النفعية للفن والتى كانت سائدة قبل ذلك • (راجع الاشكال ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦)

ونجد للفنان الألمانى " أتو ميلر "
OTTO MUELLER
(١٨٧٤ - ١٩٣٠) فـــى
(شكل ٥٠) لوحة " فتاة فـــى
العشب " والتى نفذها بين عـامى
(١٩١٨ - ١٩١٩) .
التلخيص فى الأداء بحيث اقترب
من الفن الفرعونى وتأثر به .



(شكل ٥٠)

كذلك (شكل ٥١) للفنان
الألمانى
" ليونيل فيينجر "
LYONEL FAINIGER
(١٨١١ - ١٨٥٦)
" السفن " طباعة بارزه -
خشب ملون - نفذها عام
(١٨١٨) .



(شكل ٥١)

الباب الثالث

" دراسة لنماذج من الاعمال الفنية للطباعة البارزة الملونة فى القرن العشرين "

الفصل الأول : جوانب تحليل الأعمال الفنية .

الفصل الثاني : استخلاص مقومات اللون فى اثراء العمل الفنى المطبوع بالقالب الخشبى .

الفصل الثالث : التجارب العملية للباحث .

الفصل الأول

جوانب تحليل الأعمال الفنية



تقـديم

قبل الخوض فى دراسة الأعمال الفنية للطباعة البـارزة الملونـة فـى القـرن العشرين ومحاولة تحليل جوانبها يتعرض الباحث الى المراحل العملية لبنـاء الشكل " مرحلة التصـميم و أنماط وقوانين التكوين ـ أسلوب الأداء المستخـدم (التقنية ـ الموضـوع) " كذلك يعرض الباحث عناصر العمل الفنى كل على حده ويقيم كل عنصر منها ـ ثم يبيـن ارتباط الواحد منـها بـالأخر وهـذه العنـاصر هى : إيقاع الخط ـ حجم الأشكال ـ الفراغ ـ الضوء والظل ثم اللون ... كذلـك المراحل العملية لبناء الشكل من خلال نماذج فنية لأعمال طباعة بارزة ملونة انتقاهـا الباحث وراعى فيها تغطية الظرف المكانى و الزمانـى والنوعـي لفنـانين لـهم وجود مؤثر ويمثلون علامة بارزة فى هذا المجال .

" الشكل لا بد أن يتحدد عن طريق خط معين وهذا الخط لا بد أن يكون ذا إيقـاع خاص به ولا بد أن يفكر الفنان فى حجم الأشكال وفى الفراغ وفى الضوء و الظـل فى ارتباط وثيق ببعضها البعض فهى جميعاً جوانب من إحساس الفنـان بـالفراغ ـ فالكتلة فراغ صلب ، و الضوء و الظل هى تأثيرات الكتلة بالنسبة للفراغ .. وليـس الفراغ الا عكس الكتلة والفن بمعناه الدقيق يبدأ بعملية التحديد ، يبدأ بالطريق القـائم بين الغموض والتخطيط الخارجى ، فمنذ رسوم الكهوف يبدأ الخط الخارجى، فقد بـدأ الفن بالرغبة فى رسم خطوط ما ، و ما زال يبدأ هذه البداية عند الطفل ـ و قد ظـل رسم الخطوط واحداً من أكثر العناصر الأساسية فى الفنون المرئية، حتـى فـى فـن النحت الذى لا يعتبر مجرد كتلة فحسب ، إنما كتلة ذات خطوط خارجية وقد عـبر " بليك " * BLAKE عن هذا الرأى بقوة عظيمة فى كلمته " إن القاعدة العظيمـة والذهبية للفن ، كما هى للحياة ، هـى : كلما كان الخط المحيط أكثر تحديداً وحـدة وبروزاً ، كان العمل الفنى أكثر كمالاً وكلما كان أقل بروزاً وحدة ، عظم الدليل علـى ضعف الخيال والإهمال " [١]

" وترجع أهمية الخط أيضاً الى أنه يمكن أن يعبر ـ بين يدى فنـان متمكـن ، عـن الحركة والكتلة ، وعندما تنظم هذه الأعمال الفنية الخطية ، فسنرى الإيقاع ، نتيجـة

---

* شاعر ومصور رومانسى إنجليزى ١٩٢٦

١ هربرت ريد (معنى الفن)ترجمة سامى خشبه ـ القاهرة ١٩٩٨ ص ٢٩ ، ٣٠

لهذا التنظيم - وأبرز ميزات الخط هى قدرته على أن يوحـى بالكتلـة أو الشـكل الصلب ـ كذلك يستطيع الخط أن يوحى بضؤ موضوع ما وذلك من خلال التنوع فـى السمك ٠

والخط فى الحقيقة دائما وسيلة مختصرة جدا ومجردة لإنهاء موضـوع مـا ـ أى أنه نوع من الاختزال التصويرى ٠

ونجد من ارتباط خاصية الخط بكلمة " إيقاع " واقترانه به أدخلنـا معـه أيضـا الدرجة الظلية التى تعرف (بالنغم أو الدرجة TONE) وهى تكوّن رؤية شـاملة وربما كانت بديلاً ذا قيمة مساوية باعتبارها أسلوباً للتعبير ٠

و" النغم " كلمة تخدم أكثر من فن واحد وأول استخدام لها كان استخداما موسيقياً ولكنها منذ بداية النقد الفنى فى القرن السادس عشر استخدمت فى الرسم ٠ ثم استعار الموسيقيين و شاع استعمالهم لكلمة " متنوع الألوان " للدلاله على مقـدرة الصوت فى الاسترسال و التنوع لتحقيق النغم ٠

ويقدم " راسكين " فى كتابه " مصورون محدثون " محاولة لتحديد معنى النغم فـى الرسـم فيقول " إننى أفهم شيئين من كلمة " النغم " أولهما : الارتياح الكامل والعلاقة بين الأشياء فى تضادها ، وبالنسبة لبعضها البعض وفى كثافتها وعتمتها ، وفيما يتعلق بكونها أقرب أو أكثر بعداً ، والنسبة السليمة بين ظلالها جميعـاً الـى الضوء الرئيسى فى الصورة ٠٠٠

وثانياً : بالنسبة الدقيقة بين الوان الظلال الى الوان الأضواء حتى يمكننـا أن نشـعر على الفور بأن تلك الظلال ليست إلا درجات متفاوتة للضوء نفسه ٠

والشكل هو أكثر العناصر التى يقوم عليها بناء العمل الفنى فى الرسم صعوبة فـهو يتضمن مشاكل ذات طبيعة ميتافيزيقيه ٠ وقد عنى "أفلاطون" بكلمة " الشكل النسبى " أى الشكل الذى كانت نسبته أو جماله موروثة فى طبيعة الأشياء الحية ، كما عنـى بكلمة " الشكل المطلق" أى الصورة أو التجريد الذى يتكون من الخطوط المسـتقيمة والمنحنيات والسطوح والأشكال الصلبة

وتنقسم الأشكال التى حققتها الأعمال الفنية الناجحة الى نوعين :

الأول : وهو ما يمكن أن يسمى بالشكل البنائى أو الهندسى ٠

الثانى : وهو " الرمزى " المجرد أو المطلق ٠

تعيش كل عناصر العمل الفنى الكامل فى ارتباط داخلى متشابك فهى تتضامن جميعاً لكى تخلق وحدة يصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر ،

وقد قال الفنان المصور " هويستلر " HWESTLIR (أنه قد مزج الوانه بعقلـــه) كما أنهم يقولون فى المانيا (أن المرء يصور بدمه) وتعنى تلك العبارات أن عنــاصر الصورة تتضامن بفضل الشخصية التى تسيطر عليها وتصهرها فى وحدة ". [1]

---

[1] المرجع السابق ص ٣٢ ، ٣٧

المراحل العمليـة لبنـاء الشكل

" من المعروف أن التجربة الفنية ليست وليده للحظة و لكنها ذات جـذور تمتـد امتداد ماضى الفنان كله وهى نتاج لكل الموروثات والمؤثرات التى تعرض لها طـوال حياته وهى لها أثر كبير فى بلورة تجربته الفنيــة للوصـول بـها الـى النتـائج الملموسة ، وانطلاقا من أن الفن ظاهرة حضـارية كـبرى لـها مـن الانتشـار والاقتباس والتأثير والتأثر ، ما لبـاقى الظواهـر الحضاريـة الأخـرى يتضـح أن المسـتقبل يتـحدد بصـورة أو بأخرى بالواقـع الراهـن وينبعـث منـه ... كذلـك تتحدد الاختبـارات المتاحـة للإنسـان طبـقاً للظروف الموضـوعية التـى تحيـط به والتى يتكـون منها المجتمع ... فهى رصيـد المعرفة العلميـة المتـوافرة عـن القوانيـن التى تتحكـم فى الظـواهر الإنسـانية و الإجتماعيـه تاريخياً وزمنياً .. والكيفية التى تعمل بها وإمكان توظيفها لخدمة الإنسان .

ولا شك أن كافه هذه العوامل عرضه للتغيير والتطور سواء تم ذلـك بصـورة تدريجية أو أتخذ شكلاً جذرياً أو ثورياً ومن هنا فإن الدراسـات المستقبلية التى تتم على أساس مسـتوى المعارف المتـاحة لا بد أن تكون هى نفسها عرضـه دائمـة للتغيير فى ضوء ما يتراكم لدينا من معرفة بالواقع .

وعلى ذلك فإن هذه الدراسات لا بد من أن تصبح عمليه مستمرة تسـتفيد من هذا التراكم المعرفى كى تطرح رؤى مستقبلية جديدة فى ضوء ما يستجد من أحـداث واتجاهات و بقدر أهمية توافر هذا الشرط بالنسـبة للدراسـات المسـتقبلية ونعنـى به شـرط التراكم المعرفـى فى مجال الظاهرة أو الظواهر التى يتـم إخضاعـها للدراسة فإن هذا التراكم يجب أن يشـمل الاتجاهيـن الرأسـى والأفقى والمقصـود اتجاه التعمق فى بحـث الظواهر نفسـها واتجاه التوسـع والامتـداد الـى بحـث ظواهر جـديدة جديرة برؤى فنيـة عميقـة الأثـر " [١]

---

[١] عواطف عبد الرحمن عالم الفكر المجلد الثامن عشر العدد الرابع " الدراسات المستقبلية الإشكاليات والآفاق " ص ١٦ يناير ١٩٨٨ م .

و يتضح بالتجربة العملية أن المعايشة العميقة و الاستغراق مع العمل الفنى يتحتم ضرورة بناء و تنفيذه بمـــــــراحل ثلاث هى :_

١_ التصميم

٢_ أسلوب الأداء المستخدم

٣_ الموضـــوع

وهى مراحل أساسية تتداخل بعضها مع البعض أثناء عمليــــة الإخـــراج الفنـــى ولا يمكن التمييز أو الفصل بينها سوى فى فترات محددة يجلس فيـــها الفنـــان أمـــام عمله متأملاً ومحللا لجوانبه وتفصيلاته المختلفة ... ثم يعاود عملـــه مـــن جديـــد وحتى فى هذه الوقفة فهو يعايش عمله الفنى ، لكن بعين الناقد المحلـــل و المتـــأمل للوصول الى الأفضـــل .

أولاً :_ مرحلة التصميم :

" الإبداع لا بد له من إعداد جيد و مران مستمر و جهد عنيف فى التدريب و اكتساب المهارات اللازمة كى يصـــير المرء قادراً على بلورة أفكاره و تشـــكيلها وتحقيقـــــها فى مجال معين " [1] .

" وأهم ما يحدث خلال تلك المرحلة هو تحديد المساحة والسيطرة عليـــها ويتـــم ذلك باحتواء الموضوع وإدراكه ومحاولة إعطاء معنى لـــــه (تنظيميـــة ، تحليليـــة ، تركيبيه) ، تخيله فى علاقات جديدة متعددة مع موضوعات أخـــرى ومـــن ثـــم يبـــدأ التصور الذى يبنى على أساس الخطوات القادمة التى يتحول فيها الإدراك الحسى الـــى الشكل مادى تعبيرى " [2] .

---

[1] د . مصطفى سويف " الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، ص ٣١٣

[2] READ , H.A. , CONCISE HISTORY OF MODERN PRINTING , P.12

" وفى هذه المرحلة يتم عمل تخطيطات أو " إسكتشـــات " أو تحقيقـات جزئيـة استكشافيه للوحه وأيضاً ما يصاحب ذلك مــن عمليــات خاصــة بتهيئــة الظـروف المناسبة المطلوبة و المفضلة لجعل عمليه الدخول الى العمل أمراً يسيراً أو ممكنـاً" [١] وليس المهم أثناء عمليه التحضير – الأدوات والمواد التى يستخدمها المصمم بل هو كيفية شعوره بها وتوظيفه لها والاستفادة من أقصى إمكانياتها كذلك " الإسكتشـــات " أو التخطيطات التى ينجزها .

والدخول الى العمل الفنى يتأتى من خلال هذه الدراسـات أو التخطيطـات التـى تكون مماثلة للعمل نفسه أو قريبة منه ومن خـــلال هـــذه يمكــن اختيــار عنــاصر الموضوع

" وقد يكون التخطيط بالقلم أو باللون أو بهما معاً ، وعـــادة التخطيــط الأولــى أو " الإسكتش " ناقصاً أو غير تام " بدون تكمله " لأن هذا يجعل الفنـــان فـــى حالــة حماس مستمر ويظل قادراً على اكتشاف حلول جديدة أثناء التنفيذ أو التطبيق حتـــى لا تكون العملية التنفيذية عمليه تقليديه أو محاكاة "للإسكتش". [٢]

مرحلة التصميم إذن تشــتمل على وضع التخطيطات الأوليــة للعمل الفنى التـــى قد يكون وغالباً ما يكون التصور الخاص بها غير واضح أو مكتمل المعالم فى كثــير من الحالات لكنها حالة أو عمليه لا بد منها من أجل استثاره حماس المبدع ودافعيتــه من أجل تسجيل الأفكار و الخوض فيها ، وهى قد تشتمل أيضاً على عمليات تنظيميــة خاصة بالظروف التى يفضل المبدع العمل فيها ، والتى تكون عمليه تكيفه مع عملـــه فى ظلها أمراً يسيراً أو مرغوباً فيه

وتتم عمليه تسجيل الأفكار من خلال ثلاثة مواد هى :ــ السطح الـــذى يســجل عليه والأداة التى تستخدم لذلك وما بينهما من وسيط سواء كان هذا الوســـيط لونـــاً أو حبراً أو مادة فحمية أو ما شابه ذلك كذا السطح أياً كان من الـــورق أو الخشــب أو المعدن أو الحجر أو القماش أو أى خامة أخرى تصلح للتسجيل عليها أمـــا الأداة التى تستخدم لذلك التسجيل فهى لا بد أن تتناسب وتتفق مع نوع الوســـيط وقابليــة السطح له .

---

[١] د . محمود البسيونى ، الفن فى القرن العشرين ، القاهرة دار المعارف ١٩٨٣ ص ١٧١ ، ١٧٢

[٢] MATISSE, H. MATISSE ON ART , ED. BY J.D.FLAM OXFORD PHAIDON , 1978 , P.66

" ليست هناك قواعد مطلقه أى ثابتة يمكن تطبيقها فى عمل التصميم الفنـى ... ولقد تطور العديد من النظريات فى هذا المجال و لكنها ظلت أنماطـاً جـامدة و لقـد شاعت النظريات الهرمية و التماثلية و التناسقيه وأيضاً الديناميكية ... ولكنـها الآن قد نبذت فانطلقت حرية التعبير ... ولا يعنى الحرية البعد عن العناصر الرئيسـية مثل الإيقاع البصرى للتوازن ودراسة علاقات الكتل والأشكال والفراغات ، بل روعى التنوع من خلال الوحدة وهذا يتأتى عند :-

أ_ تحقيق الترددات ،

ب _ تحقيق البيانات ،

ج _ استغلال الإمكانية الدرامية ،

د _ تعميق الموضوع من خلال التقنيات و المواد المستعملة ،

هـ _ البناء الكلى للتصميم .

ومن خـلال النظام الشامل لهذه العناصر لا بد من تمييز أحدهما أكثر من الآخر والعمل على إيجاد مركز الاهتمام الرئيسى فى التصميم فى أغلب الأحوال ، فبالعلاقـة المتناسقة بين الوحدة والتنوع ومركز الاهتمام يكتسب العمل الفنـى قيمـة إيقاعيـة فريدة ، أى أن إيجاد العلاقة المتبادلة بين أجزاء التصميم المختلفة للحصول على كـل متجانس بحيث تخضع هذه الأجزاء لنظام ومنطق أو قانوناً ينظم إيقاع مفردات العمـل الفنى " الخط والكتلة والفراغ و اللون ...".

إن تأثيـر الشـكل يزداد قوة وتأثيراً عندما تكون الدرجات اللونيـة " التـونات " المتوسطة و المساحات منفذه ببساطة ومتوافقة مع الدرجات اللونية (التونات) الكبرى وكما للألوان تأثيراً فإن للأشكال الخطية تأثيرها المماثل فى القـوة والقيمة ذلك من أجل تأكيد وحدة التصميم " .[١]

" أيضاً يمكن تركيز التفاصيل والألوان فى بقعه محددة و تقليل درجتها وقيمتـها فـى بقعه أخرى كما يمكن كذلك الغاء بعض البقع الصاخبة فى مناطق أخرى والتقريب بين القيمة وضم الفواصـل والحد من بريق الألوان المتصارعة ولزيادة وحـدة التصميـم

---

[١] BERRALON .J.M. HOW TO COMPOSE A PICTURE , FOUNTAIN PRASS ENGLAND 1973 .P.P 8 – 11 .

يستلزم وجوب الخطوط الخارجية بلون غامق حينما تواجه أرضيات فاتحه بينما يقـوم الفنان بالتجميع والإدماج وتغيير الوحدات والعناصر الجامدة المفككة وفى النهاية كلما كان العمل يشمل على قيم فنية قليلة مستعمله وموظفه بمهارة يزداد قوة وتأثيراً عـن التصميم الذى يتعدد فيه القيم و التكتلات وهنا يتضح التصميـم ويتضـح المضمـون الداخلى فيه ونحصل على شكل فنى حقيقـى أصيل نابع من ذاتيـة الفنان وفريـداً لا ينـطوى علـى تقليد عمل آخر ·· ومنفرداً بطابعه ومذاقه·· وذاتياً·· معبراً [١] ·

مما تقدم يتضح لنا أن القيمة الجمالية للعنصـر التشـكيلى تتمثـل فـى تلـك التنظيمـات و الإيقاعـات والتكرارات والتنغيمات بين كل من الخط والكتلة والمساحة من خلال اللون ··· فهى تعنى فهم التناسـق بيـن مختلـف العلاقـات ووضعها على اللوحة على شكل منغم لا يشتت العين من خلال عدم الاستقرار لبعـض مكوناته أو من خلال نقص أو خلل فى التوازن فيه ·

ففى العمل الفنى المكتمل تتفاعل كل العناصر بعضها مع البعض وتتماسـك مـن أجل تكوين وحده لها قيمة أكبر من مجرد تجميع هذه العناصر ، (أنظر الأعمال الفنيـة الطباعية التى انتقاها الباحث وعرضها فى نهاية هذا الفصل)

وفى الواقع يمكن أن يذكر على سبيل المثال بعض المبادئ أو القوانين التكوينيـة منها :_

١ :_ قانون الأهمية LOW OF PRINCIPALITY

" وهو تحديد ملمحاً أو شكلاً واحداً يكون أكثر أهمية من أشكال العناصر الأخرى ثم يقوم بتجميع هذه الأشكال حول هذا الشكل المحدد والمختار والأهم بتميزه ليخضـع الكل له ·

٢ :_ قانون التكرار LOW OF REPETITION

وهو يقوم على أساس خلق نوع من التعاطف أو الترابط بين مكونات العمل

---

[1] LANGER SUSANA K . REFLECTION ON ART . THE . JOHANS HOPKINS PRESS - BALTIMORE - P . 78

الفنى من خلال بعض هذه المكونات مجرد صدى أو تكرار أقل أهمية لمكونات أخرى يتم التأكيد عليها بتميز المساحة واللون و الحجم .

٣ :_ قانون الاستمرار LOW OF CONTINUITY

يتم من خلال إعطاء بعض التتابع والاستمرار المنظم لعدد من الأشياء الأكثر أوالأقل تشابها ويكون هذا التتابع أكثر إثارة للاهتمام عندما يرتبط ببعض التغير التدريجى فى طبيعة الموضوع أو فى جانب منه ويؤكد هذا القانون على فكرة الحرية الفردية للمكونات ويوحى بقدرتها على الإفلات من القواعد لكنه رغم ذلك يتفق الى حد كبير مع التصور المعروف عن المنظور .

٤ :_ قانون التقويس LOW OF CURVATURE

أى أن الأشكال الموجودة فى العمل الفنى عادة ما تخضع لنوع معين من المنحنيات أو الأقواس التى يمكن رسمها لتوضيح وتحديد الأشكال البارزة فيها وأن المنحنيات أكثر جمالاً من الخطوط المباشرة وهى ضرورية للتكوين الجيد .

٥ :_ قانون التضاد أو التقابل LOW OF CONTRAST

ويعنى به النغم الخافت و المرتفع و التقابل بين الألوان المختلفة خاصة الأبيض و الأسود وكذلك التقابل بين الأنواع المختلفة من الخطوط كالمنحنى والمستقيم مثلاً كذلك بين المساحات الهندسية (مربع ـ مثلث ـ مستطيل ـ معين) والمساحات الرياضية (العشوائية) الغير منتظمة .

٦ :_ قانون التغير المتبادل LOW OF INTERCHANGE

وهو يؤكد على وحدة الأشياء المتعارضة بإعطاء كل منها دوراً أو مساهمة فى طبيعة وحركة الأشياء الأخرى فالتغير فى لون أو حركة أو شكل أحد المكونات يصحبه تغير ضرورى فى المكونات الأخرى ".[١]

---

[1]RUSKIN , J.THE ELEMENTS OF DRAWING , NEWYORK , DOVER , 1971 ; P.164

٧ :_ قانون الاتساق LOW OF CONSISTENCY

" رغم الاختلافات التى قد تكون كبيرة بين مكونات اللوحة من أشكال وألوان فالأقسام الفرعية التابعة لها يجب أن تظهر ميلاً واضحاً للتجمع المتسق ،

٨ :_ قانون التناغم LOW OF HARMONY

العمل الفنى الجيد هو تجريد للحقائق الطبيعية ولا يستطيع الفنان تمثيل كل ما يرد تمثيله ، ولكن علية الإيجاز والاختصار ويقصد هنا تناغم الألوان والاشكال ،

٩ :_ قانون الإشعاع LOW OF RADIATION

وهى أهمية تجميع الخطوط و اتجاهاتها لتكون مجموعات خاصة متميزة منها وأهمية تناسق وتناغم الخطوط من خلال علاقتها البسيطة والمعقدة إن قانون الإشعاع يؤكد على أهمية الوجود الواضح القوى للانسجام المتناغم فى التحرك من جزء معين من اللوحة الى أجزاء أخرى ولذلك فإن له أهمية كبرى فى تكوين الأشكال وفى معظم الأحوال قد لا تكون بعض هذه القوانين كافيه لتفسير حركة الفن التشكيلى فى القرن العشرين أو تنطبق على حركات فنية أخرى تلجأ الى التجريد بدرجاته وأنواعه المختلفة" .[١]

وهناك دراسة أخرى أكثر حداثة عن أشكال وأنماط التكوينات جديرة بأن تذكر فى هذا العرض منها :_

١_ التكوينات الانتشارية COMPOSITION AL DIFFUSES

" وفيها تكون الوحدات (عناصر العمل الفنى) موزعه بطريقة متجانسة ومنتظمة دون مركز للإشعاع أو نقطة للتركيز أو التأكيد ،

٢_ التكوينات الإيقاعية COMPOSITIONS SCANDEES

وهنا يوجد إيقاع فراغى أو إيقاع فى التوزيع النسبى للمساحات وقد قسم هذا النوع الى :_

أ _ تكوينات محورية :_ وفيه تنتظم المكونات حول محور مركزى خاص بالشكل الرئيسى أو مجموعة الأشكال الرئيسية التى ترتكز على عدد من المحاور ،

---

[١] المرجع السابق صـ٦٥، ٦٦

ب ـ التكوينات المركزيـــة :ـ حيث تشع المكونات أو تصدر أو تتعلق بنقطة مركزية للجاذبية :ـ

ج ـ التكوينات القطبية :ـ وتتكون من شكلين متقابلين أو مجموعتين مـــن الأشـــكال المتقابلة توجد بينهما علاقة ديناميه " [١]

ثانيــاً :ـ أسلوب الأداء المستخدم (التقنيــة) :

المعرفة فى أساليب التقنية تبدأ من معلوماتنا عن طبيعـــة الخامـــة المســـتخدمة ومعرفتنا بتأثيرها وتركيباتها وتكنولوجياتها والسطح وما بينهما مـــن وســـيط أو إذا كانت معلوماتنا وافيه فيما يتعلق بالموضوع وعناصره وكيفيه ترجمة أحاسيسنا ومـــا تنم عنه من مضمون ٠

وأسلوب الأداء (التقنية) يعد ثانى المراحل فى بناء العمل الفنى وبعـــد مرحلـــة التصميم التى ذكرت من قبل ٠

" كذلك هى تشمل معلوماتنا ومعرفتنا بالعلوم الفيزيائية والتكنولوجية وغيرها من الإبتكارات التى ترتبط بالفنون التشكيلية ارتباطا وثيقاً وكل هذا يؤدى بدوره الى تعـــدد محاولات أسلوب الأداء والبحث فى مجال التقنيات خاصة فى مجالات الطباعه بشـــكل عام ٠٠٠ وعلى الرغم من أن الطباعة البارزة وخاصة من سطح الخشب أقل أنـــواع الطباعه حظاً واستخداما للعلوم التكنولوجية إلا أنها تعد مجالاً خصباً لأساليب التقنيـــة ويتضح ذلك فى استخدام بعض العجائن وأجزاء من الأسطح ذات الملمس والتـــأثير الخاص الذى يضيف الى ملمس سطح الخشب قيم فنية وجمالية إذ أحسن توظيفها ٠

ثالثاً :ـ الموضوع :

لقد قسم المعنيين بعلم الجمال الإنتاج الفنى الى أربع مجموعات كل منها يحمـــل طابع معين ٠ وحتماً هم مهدوا لها طرقاً مستقلة وبينوا كيفيـــة إنشائها أو تكوينها وهـــــــــى :ـ

١ـ الطريقة النفعية ٢ـ التمثيلية ٣ـ الإيضاحية ٤ـ الموضوعية ٠

ARNHEIM , R . ART AND VISUAL PERCEPTION , BERKELEY UNIV . OF CALIFORNIA PRESS , 1967 , P . 378

وقد يشمل أى عمل فنى طريقة أو اثنين أو الأربعة معاً وغالباً ما يركز فيها الفنان على إحداها دون الأخرى .

الإنتاج الفنى النفعي :

عادة ما يكون منتظم يصلح للاستعمال الإيجابى و يكون له القدرة على الانتفاع به.

الإنتاج الفنى التمثيلي:

ويستمد من الطبيعة باعتباره وصف للأشياء الملموسة بسلسلة من الأحداث فى نطاق زمنى محدد سواء كان محاكياً أو رمزياً .

الإنتاج الفنى الإيضاحي :

هو الذى يوضح علاقة عامه أو فكرة مجردة أو صفه شاملة مثل نقل الأفكار والتعاليم الدينية أو التعليمية بشكل عام عن طريق مجموعة من الرموز البصرية .

الإنتاج الفنى الموضوعي :

هو ذلك التكوين الذى ينطوى على شيء من التعقيد الناتج عن إستعمال هذه الأنواع جميعاً لذلك يصعب تمييزه فى التعبير الفنى . وإذا قل هذا الجمع يزداد التكوين قوة ورسوخاً وتتسع الرؤية التعبيرية وأحياناً ما يكون أحد هذه العوامل هو العامل الأساسى و الرئيسى فى العمل الفنى وباقى هذه العوامل لا تأخذ قدر الأهمية وفى هذه الحالة أيضاً يكون التكوين أكثر موضوعيه وأقوى تعبيراً عن ما إذا استخدمت العوامل مجتمعه .

إن الفنان يعيش فى عصر معين وسط مجتمع وبيئة معينه ولكل عصر وسائل لغوية وتعبيرية ترتبط ارتباطا عضوياً بمجتمع هذا العصر وأن الموضوع هو الحدث الذى يحرك مشاعر الفنان فى كل زمان ومكان لأن العملية الإبداعية لا تأتى من فراغ ... فلا بد من موضوع ينطلق منه أو يعبر عنه الفنان .

وربما يكون الموضوع شيئاً محسوساً أى مادياً وربما يكون معنوياً المهم هو سعى الفنان واجتهاده فى تحقيقه وترجمته بلغته التى بها يخاطب عين وعقل المتلقى .

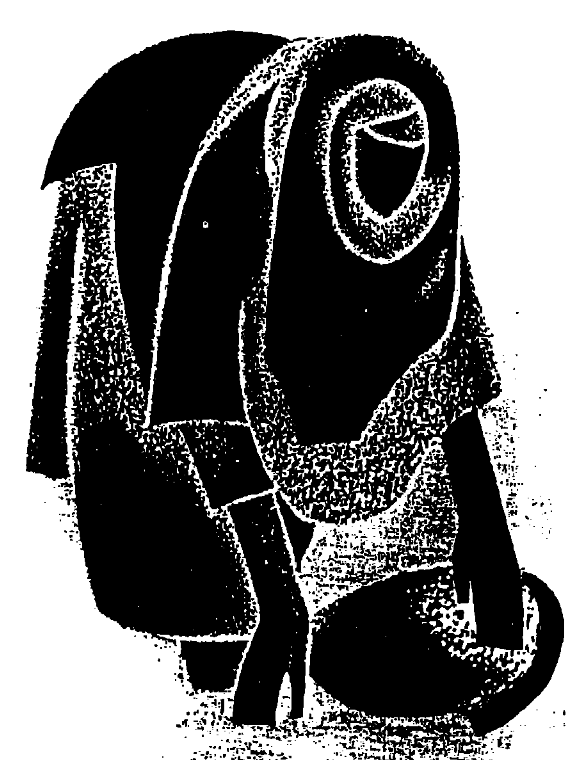
ولكـل فنـان طريقـة أو جانب يسـتطيع إبرازه والتـأكيد عليه مـن جوانـب هذه الموضوعات ... حتى إذا ما تنـاولها أو سـبقه غيـره فـهو له ذاتيـة فـى علاج الموضـوع معالجة ذات منطق ورؤية خاصـة و بصياغـة مسـتقلة وعنايـة بزوايا مختلفة قد لا يراها غيره أو يدركها كـل ذلـك يتـم مـن خـلال المفـردات أو المعطيات والتى يطلق عليـها المحتوى ومنها يستطيع المتلقى أن يدرك الموضوع ويسـتقطبه لاسـتيعابه على قدر ذكاء ومهارة ابتـكار الفنـان وتوافقه مع مـا أراد أن يعبر عنه بأسـلوبه الخاص المتفرد " .

---

[١] توماس مونرو– التطور فى الفنون – ترجمة / محمد على أبو درة و آخرون مراجعـة أحمـد نجيب هاشم ص ٧٠ الى ٧٧ .

دراسة و عرض لنماذج من الطباعة البارزة
فى القرن العشرين

(شكل ٥٢)



فى (شكل ٥٢) " البحث " طباعة بارزة لينوليم للفنان (الحسين فوزى)الذى يعد رائداً من رواد فن الجرافيك فى مصر و العالم العربى - نجد تأثر الفنان بالخصائص الأصيلة للفن المصرى القديم حيث البناء المعمارى الشامخ المنطوى على الإحساس بالوجود الأبدى الخالد وتأكيد الكتلة والتبسيط فى الأداء والاهتمام بالخطوط التى تحكم الكتلة ويتضح ذلك من الشكل حيث ظهرت فلاحة بثوبها الشعبى وهى جاثية تبحث بيديها فى حفرة وكأنها تبحث فى ثرى مصر عن كنوزها الدفينة فتبدو كعمل نحتى وتتجه الى التجريد واختزال العناصر و التفاصيل واستخدم الفنان خامة اللينوليم الطيعة ببراعة مكتفياً بلون واحد (الأسود) وأعتمد فى الحفر على طريقة الخدش التى تأخذ شكل النقطة أو الدائرة البيضاء الصغيرة والتى تخضع للدرجة اللونية ، للمساحة وتتنوع بين الإضاءة والظلال .



(شكل ٥٣)

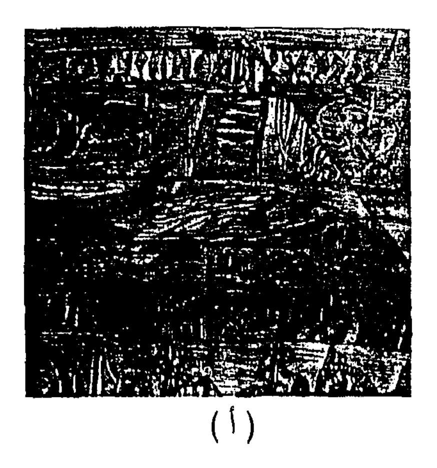
" النيل " للفنان (نحميا سعد) طباعة بارزة - حفر على الخشب نلمس عشق الفنان وارتباطه الوثيق ببيئته المصرية وتأثره الواضح بشموخ وقوة بناء وإحكام الفن الفرعونى كما نجد بساطة أسلوب أدائه فى الحفر وتنوعه بين النقطة والخط والمساحة لتأكيد القيمة التعبيرية من خلال احترامه لخصائص الخامة (الخشب) التى يتعامل معها ٠

في (شكل ٥٤ – أ ، ب) طباعة خشب ملون للفنان (حسين الجبالى) – الذى يعد أحد رواد " التجريديين الحروفيين " التى تقوم على استلهام القيم الجمالية من حروف اللغة العربية داخل الإطار الحديث للفن التجريدى .

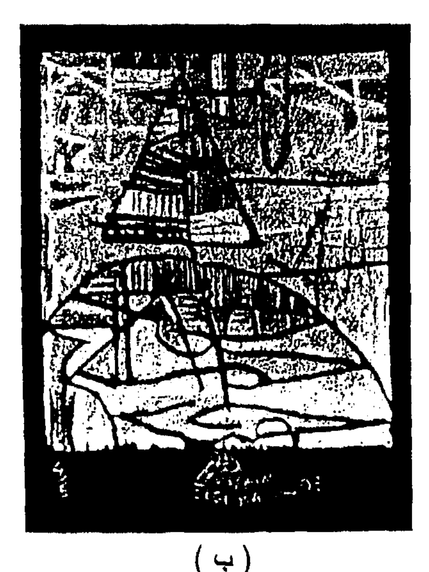
فنجد الخطوط تنساب بليونة ثم تستقيم بحده هندسية هذا التضاد جمع وتآلف بمهارة فى قانون أو منطق سلس فتشكلت من حركة الخطوط مساحات – تنوعت – وأختلف ما بداخلها محدثاً نغماً وشكلاً بنائياً مؤكداً ارتباط الجزء مع الكل والشكل مع الخلفية فى وحدة عضوية يصعب الفصل أو التمييز بينهما ثم جاءت معالجته ببساطة تكثيف اللون – متوافقة لتأكيد الهوية التاريخية الشرقية – الإسلامية .

ثم يلاحظ الفرق الواضح بين الشكلين (أ ، ب) فى تأكيد قيمة اللون عند الطباعة على ورق أسود والاستفادة من لون الورق فى الطباعة " الخطوط السوداء " فى (ب) كذلك تعادل القيم اللونية الباردة والساخنة من حيث القيمة والشدة فى كلا العملين قد حقق رسوخاً واتزانا .

(شكل ٥٤ أ ، ب)



(أ)



(ب)

" إفريقيا والاستعمار " للفنانة (مريم عبد العليم) طباعة خشب ١٩٦٢ واضح من الشكل أن الفنانة تعمدت تنفيذه بالأسود والأبيض فقط لأن الموضوع يفرض ذلك الأداء ، كذلك طريقة القطع العنيفة فى السطح الخشبى تؤكد الشحنة التعبيرية للموضوع ومدى حجم المأساة واستمرارها ٠

(شكل ٥٥)

(شكل ٥٦)" الجرن " للفنان (إدريس فرج الله) ـ طباعه بارزة- خشب ملون عام ١٩٧٦ - تلمس ارتباط الفنان بالبيئة التى نشأ فيها فعبر عنها بمشهد يعكس صفاء وهدوء الريف مستعملا الألوان بأسلوب تأثيرى ٠



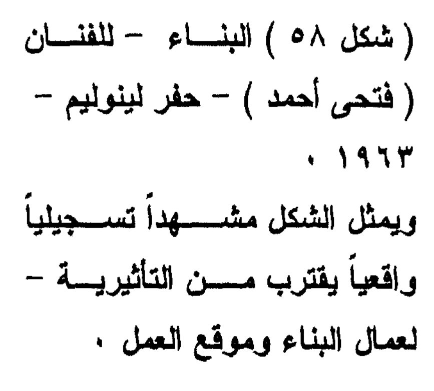
(شكل ٥٦)



(شكل ٥٧)

(شكل ٥٧) " مفاجأة " الفنـــــان (سعيد المسيرى) طباعة بارزة - خشب ملون .
نجد الارتباط الوثيق بين الفنان وعمله كرسام صحفى بدءاً من اختيار العنصر ومنطق البناء فى العمل والمعالجة والاختزال فى تحقيق الإضاءة والظلال واستعمال اللون .





(شكل ٥٨) البنـــاء - للفنـــان (فتحى أحمد) - حفر لينوليم - ١٩٦٣ ،

ويمثل الشكل مشـــهداً تسـجيلياً واقعياً يقترب مـــن التأثيريـــة - لعمال البناء وموقع العمل ،

(شكل ٥٨)



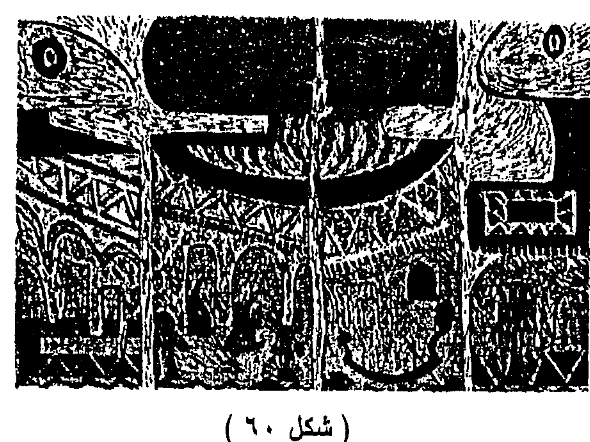
(شكل ٥٩)

" الطائر الجريح " طباعة بـــارزة - خشب ملون - عام ١٩٦٤

الفنان (فاروق شحا ته)

(شكل ٥٩)

(شكل ٦٠)
يمثل عالم الفـن الشـعبى والأساطير للفنانة (زينـب الدمـرداش) - طباعـه بارزة حفر على اللينوليـم ملون . نلاحـظ الاختيـار المتجـانس للمجموعـة اللونيـة (الأصفر،البرتقالى،الأخضر، الأزرق)



(شكل ٦٠)

ويمثل (شكل ٦١) للفنانة (سهير أبو شـادى) طباعـة خشـب ملـون - تتنـاول فيـه الخطـوط المنحنيـة (الرياضية) فتنساب فـى ليونـة لتحقـق الدائـرة (الشـمس) والأشـكال الهلالية (القمر) وحركـة الهواء والمـاء ويتعـامد معها أفرع وجذوع الشـجر الى أعلى لتحقـق رؤيـة تعبيرية لمشهد من ريـف مصر الد افىء .



(شكل ٦١)



(شكل ٦٢) *

فى (شكل ٦٢) " بين النخلتين " - للفنان (صادق تومـا) ١٩٥٢ (٩٠×٩٠سـم) وهو نموذج لفن طباعه الخشب الملون المعاصر فى العراق ٠

يلاحظ قوة وترابط واتزان عناصر العمل (الرجل و المرأة) فى وحدة عضوية تكشف عن توحدهما فى وجه واحد - مع بساطة الأداء المستخدم فى الحفـر للتـأكيد علـى الشحنة التعبيرية ووحدة المضمون ٠

ويقول الفنان " أنه قام بتحضير الورق قبـل الطباعـه بتلوينـه بدرجـات الألـوان (الأخضر والبرتقالى والأصفر) فى خلفية العمل فى تـدرج لونـى (متجـانس) بألوان " الإكريليك " ثم طبع فوقه باللون الأسود " ٠

* الأشكال من (شكل ٦٢) حتى (شكل ٧٦) من "كتالوج" ترينالى أوساكا الدولى للطباعة عام ١٩٩٤ اليابان

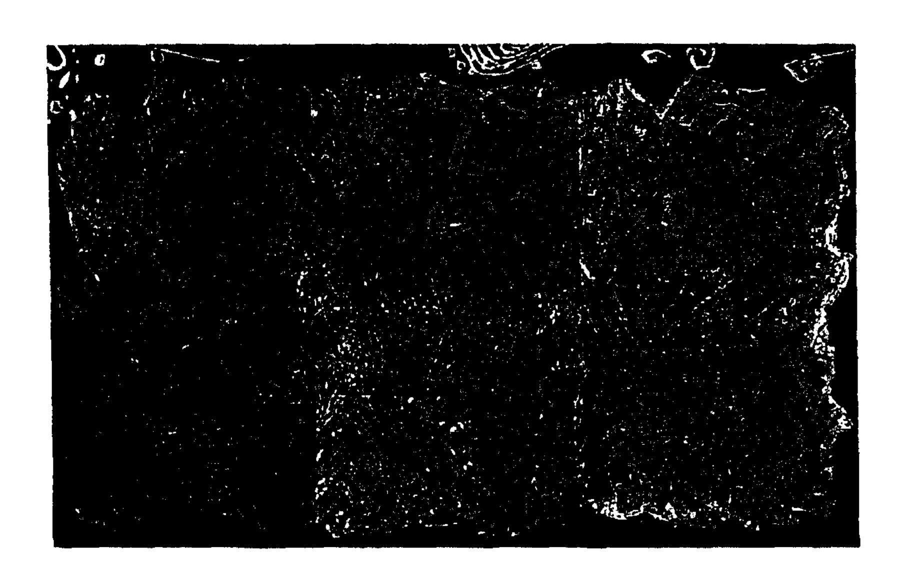


(ب)　　　　(أ)

(شكل ٦٣)

(شكل ٦٣) المكون من (أ ، ب) وهو نموذج لفـــن الطباعـه البـارزة الملونـــة المعاصرة فى (إندونيسيا) للفنان (سوكامتو) " SUKAMTO " (٦٣×٤٧ ســم) طباعه بارزة حفر الى اللينوليم مكون من جزأين متجاورين ٠

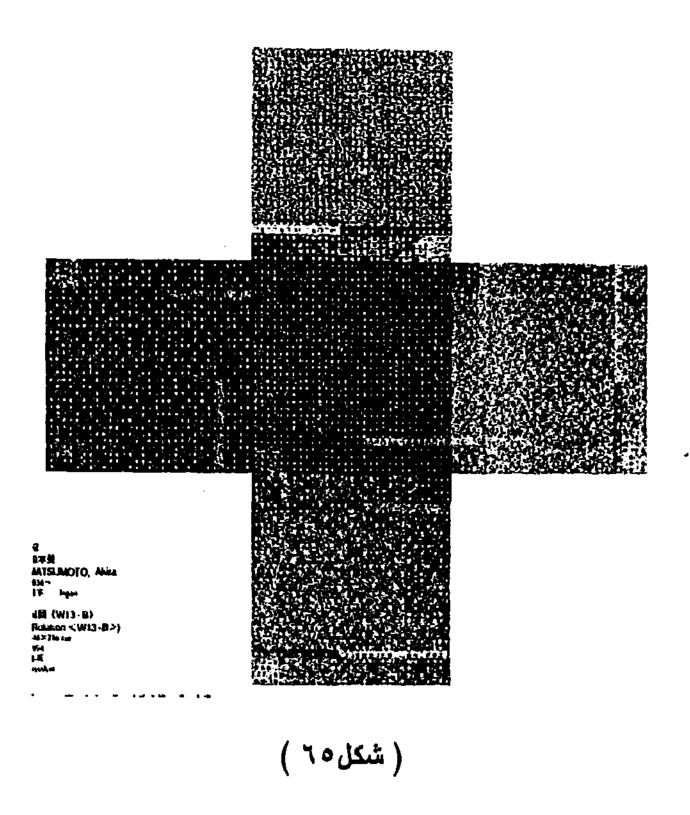
ويعتمد فى بناءه على خطوط (المنحنيات والتوريقات) التى شـكل منـها عنـاصره (إمرأه ووجوه وأوراق أشجار وحيوانات وطيور) فــى إيقــاع متنــوع لأحجـام واتجاهات مساحاتها ومباشر حيث " تجاهل البعد الثالث " وأكد هذا الترابط العضــوى فى كلا الجزأين من العمل (أ ، ب) باستعمال اللون (الأوكر) الذى يمثـل الخلفيـة واللون الأسود الذى يمثل عناصر العمل وميز الشكل (ب) بديناميكية فى عنـاصره ، وطباعته من أكثر من قالب طباعى بارز لتأكيد الثراء والتنوع والإضافة والتمـيز ٠٠ وفى نفس الوقت ترابط الشكل العام لخلق وحدة يصبح لها من القيمة ما هــو أعظـم من قيمة تلك العناصر ٠



(شكل ٦٤)

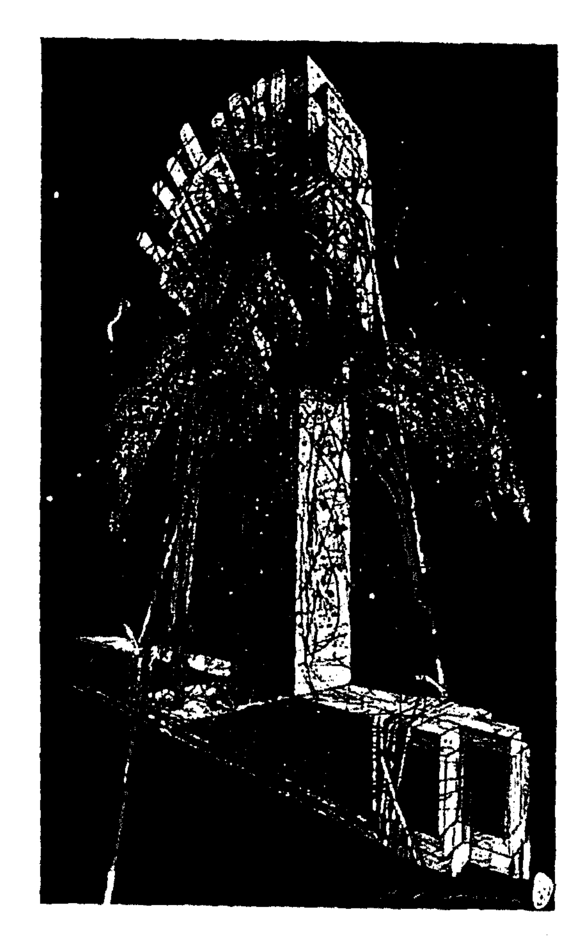
(شكل ٦٤) وهو يمثل نموذج حديث لفن الطباعه البارزة الملونة فى اليابان للفنان " شوكو شيكيبا " SHOKO SHIKIBA من مواليد عام ١٩٢٧ - طباعة خشب ملون - مقاس (٢٧٣ × ١٦٥ سم) اسم العمل " رقصة شعوب من الزمن الغابر " ونفذه عام ١٩٩٤ والعمل مجمع من خلال طباعة ثلاث قطع خشبية متجاورة على امتداد ورقة واحدة جعلته وخروجا عن المألوف " فى حجم ومقاس الطبعة الفنية من الأعمال الصرحية " الجدارية العملاقة .

تعمد الفنان ذلك الحجم لكى يكون حجم عناصره (المجموعات البشرية) مساويا لحجمها الطبيعى ومتلاصقة ، وفى حركتها التلقائية المختلفة الاتجاهات الشديدة الازدحام الملتهبة لونيا للتشكيك فى كونهم يرقصون تعبيرا عن المرح ، ولتأكيد حجم المأساة ، رفع أيديهم الى أعلى ، وبدت تعبيرات وجوههم تئن فى فزع .



(شكل٦٥)

(شكل ٦٥) كذلك من اليابان يعرض الباحث أسلوباً وأداء مختلفاً فى الطباعة للفنان (اكيرا ماتسوموتو) AKIRA MATSUMOTO " الدوران " (٢٤٦ × ٢٤٦ سم) ١٩٩٤ طباعة بارزة – خشب ملون – والشكل ناتج من طباعه سطح طباعى واحد خمس مرات بألوان مختلفة ... ربط الفنان بين وحداتها فى قانون منتظم ، مستخدماً علاقات وقيم لونية متعادلة لخدمة الهدف والشكل العام للتكوين الإيقاعى .



(شكل٦٦)

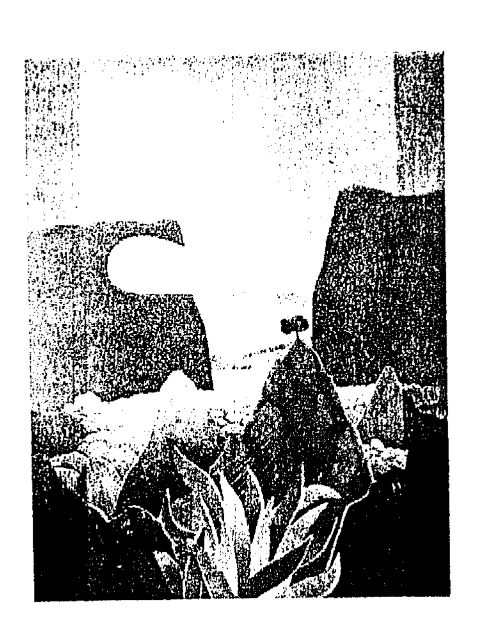
وفى (شكل ٦٦) " عظمة الشجرة كاتسورا " (٦٨ × ٩٩ سم) – طباعة بارزة خشب ملون – للفنان اليابانى (سيكو كاواشى)

SEIKOKAWACHI

يلاحظ البناء الهندسى المعمارى فى الخطوط الحادة والتأكيد على البعد الثالث والإضاءة والظلال واستعمل التضاد فى الخطوط والنقط الهندسية والعشوائية ... وقد تآلفت فى هذا الجو الهندسى الحاد ، وبألوان قليلة متعادلة تم اختيار مواضعها وكمياتها فى العمل بدقة.

(شكل ٦٧)

ويمثل نموذج معـــاصر لفــن الطباعــه البارزة الملونة فىالهند " الطريـــق الـــى شجرة فى التل " – طباعه خشب ملـــون (٦٠ × ٧٥ سم) للفنـــان " كافـــان" CHAVAN GAJRAJ BABURA يلاحظ رؤية الفنان الحالمة مـــن خـــلال تدريجات اللون الواحد وشفافية عنـــاصر التكوين باستعمال الحبر الشفاف لإضافـــة قيم لونية جديدة متعادلة ،



(شكل ٦٧)

(شكل ٦٨)

ويمثل نموذج آخر لفنون الطباعه البارزة فى اليابان " رؤية العالم مـــن الشـــرق " (١٨٠ × ١٨٠ ســـــم) – (١٩٩٤) للفنان (كنيشى توهمتو) KENICHI TOHMOTO طباعة خشب ملون، يلاحظ كبر حجم العمل ، وأنه طبـــع مـــن خلال سطحين متجاورين مـــن الخشـــب كذلك رؤيـــة الفنـــان الصاخبـــة للعـــالم والشديدة البريق من خلال أداء ومـــهارة عند الحفر على الخشب والتلويـــن عنـــد الطباعه ،

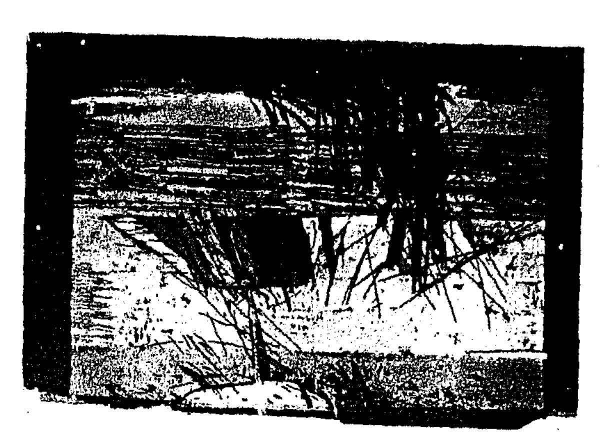


(شكل ٦٨)



(شكل ٦٩)

(شكل ٦٩) نموذج معاصر لفن الطباعه البارزة الملونـــة - فـــى الصيـــن للفنـــان (زهانج منجى) ZHANG MINJIE وهو طباعه خشب ملون (٨٠ × ٧٥,٥ سم) ١٩٩٤ويتضح فيه الاهتمام الشديد بالمهارة الأدائية (التقنية) فى المدرسة الصينيـــة واختيار الفنان لعنصر " واحد " وبحجم " ثابت " (الإنسان) وشكل منه هذه النغمـــات الإيقاعية الغنية بالحركات الرياضية البهلوانية وهم فى ذى موحد الشـــكل واللـــون ، وتكمن مهارة الفنان فى اختيار الوحدة التى تعامل معها وفى الســـيطرة علـــى بنـــاء التكوين وتنويعه بقيم جمالية واستعراض مهارة الأداء الشخصى المتمثـــل فـــى دقـــة الحفر على الخشب لتحقيق الضوء والظل ٠٠٠ من خلال لون واحد بدرجاته ٠



(شكل ٧٠)

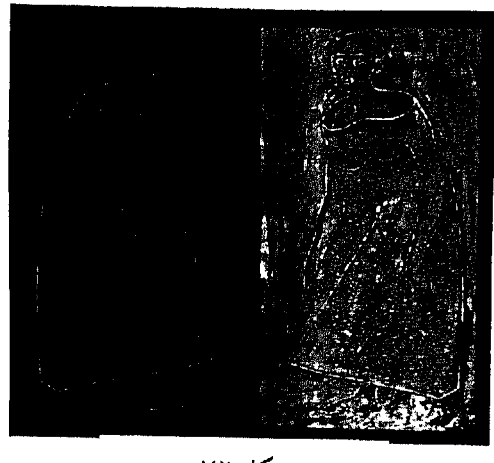
ويمثل (شكل ٧٠) نموذج آخر من جنوب شرق آسيا - بنجلاديش - " ملك الصيادين " (٩٥ × ٦٣ سم) عام ١٩٩٣- طباعة خشب ملون للفنان (نابى رافكين) NABI RAFIQUN



(شكل ٧١)

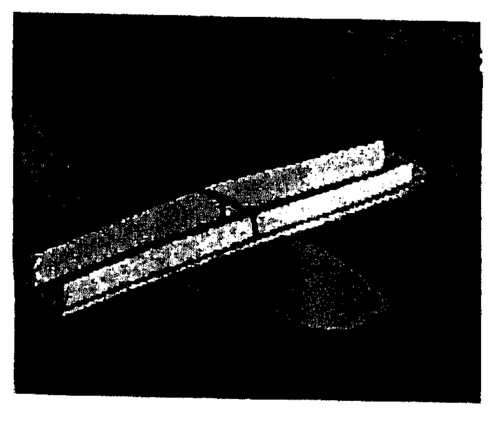
كذلك (شكل ٧١) يمثل نموذج للطباعة البارزة الملونة من كوريا " يوم سعيد " (٢٤٠ × ١٢٠ سم) عام١٩٩٤ طباعة خشب ملون للفنان (جان سكشين) JANG-SIK SHIN الذى أستخدم عنصر (وحدة) واحدة ثابتة فى المساحة واللون ٠٠ ونسج إيقاعاً ، يترك أثر ما بتكرار طباعة القالب الخشبى ثلاث طبعات متجاورة وبنفس الدرجات اللونية ، مؤكداً ترابط (الكل) من خلال الخطوط الرقيقة المتشابكة المحفورة أمام وخلف العنصر مستعملاً الألوان الشفافة ،

(شكل ٧٢)
ويمثل نموذج للطباعة البارزة فى رومانيا " الرجل الحائط " (١٣٢ × ١١٣ سم) عام ١٩٩٤ للفنانة (ميركيا دوريل رومان) MIRCEA DOREL ROMAN طباعة بارزة - خشب ملون والعمل مكون من جزأين (لكل جزء سطح طباعى) طبعا متجاورين على ورقة واحدة ٠



(شكل ٧٢)

(شكل ٧٣)
ويمثل أحد اتجاهات فنون الطباعة البارزة فى النرويج " الطائرة الصغيرة " (٣٥ × ٢٨ سم) ١٩٩٣ من أعمال هنريت بورندانس HENRIETTE BOERENDAN`S طباعة خشب ملون ٠



(شكل ٧٣)



(شكل ٧٤)

ومن أمريكا اللاتينية (شكل ٧٤ و ٧٥) وهما نموذجان للطباعة البارزة الملونة – الأول (شكل ٧٤) من كولومبيا "مشــهد ليلى" (٩٢ × ٦٠سم) عام ١٩٩٣ للفنان (زيمرمان) ZIMMERMAN طباعة بارزة ملونـــــة ، حفر على اللينوليم يلاحظ الفرق الواضح فىالخواص المحددة للون (الكنــه،القيمــة،الشــدة) وما تعكسه من تأثير سيكولوجى على المتلقى ، الناتجة من طباعة اللينوليم .



(شكل ٧٥)

الثانى – (شكل ٧٥) للفنان (استرور) OSTROWER من الــبرازيل مقــاس (٧٠ × ٤٥سم) عام ١٩٩٣ طباعة بارزة – خشب ملون .



(شكل ٧٦)

ويمثل (شكل ٧٦) نموذج للطباعة البارزة الملونة فى استراليا " اندفاع " (٢٨٠ × ٢٢٩ سم) ١٩٩٤ للفنان (ايمانتس تيلـــر) IMANTS TILLERS (طباعة بارزة من كتل الخشب) .

يلاحظ فى هذا العمل عدم ظهور ما يشير الى ملمس سطح الخشب – كذلك عـدم استخدام أدوات الحفر أو القطع على الخشب – مما يؤكد أن الفنان حقق هذا العمـــل التجميعى (المكون من خمسة عشر سطح طباعى) مـــن خـــلال إضافـــة العجـــائن أو اللدائن البلاستيكية أكثر من مرة فوق السطح أى أنه تم بالإضافة فـــوق الســطح وليس الحفر ، ويعد هذا الأسلوب التقنى فى الطباعة البارزة الملونة تطوراً يتوافـــق مع إيقاع العصر وما استحدث من وسائط طباعيه جديدة .

الفصل الثاني

استخلاص مقومات اللون في إثراء العمل الفني المطبوع بالقالب الخشبي



أهمية اللون :

" الألوان تزودنا بمعلومات عن الموضـوعات الموجودة فى البيئـة ، مما تسـاهم فى تحديدها ووضـعها وتحديد موضعها فى الفراغ ، وهى ليست مجرد احساسـات على شـبكة العين ، بل إنـها ترتبط بعمليات التفكير والانفعالات و ينحصر اللون فـى تحديد العلاقة بوضوح تام بين منابع التشـكيل فى التصـميم وتتبع المؤثرات العلميـة والثقافيـة و النفسـية و البيئيـة التى تصب جميـعاً فى كيان الفنان وإدراكـا تـه وخلفيتـه الفكريـة "[١] .

" كما أن استخدام اللون فى عملية الطباعة يثرى التصميم من خلال أساليبه الأدائيـه والتى تترك بدورها أثرها الفعال لدى المتلقى نجد أنه يضيف عنصراً هاماً آخر الـى تركيب العمل الفنى لا يقل أهمية عن الخط وذلك إذا وضـع فـى الاعتبـار " القيمـة النغمية " أو بعبارة أخرى الشـدة النسبية لكل لون من الألوان المتعددة ... بالنسبة للضوء العام للعمل كله .. و بذلك يتحدد و يتحقق النغم العـام السـائد فـى العمـل وهو ما يعرف " بالأسلوب " .

وربما كان أفضل وصف لما تعنيه هذه المعانى الحسـية هـو مـا تضمنتـه كلمـات " راسكين " فى كتابة " مصورون محدثون " " إن كل الناس من ذوى التدريب الكـامل والمزاج المعتدل ، يتمتعون باللون ، و اللون يقصد من أجل الراحة الدائمـة للقلـب الإنسانى و بهجته ، كما أن أسمى أعمال الخلق قد منحت اللون بثراء وكرم ، وكـان اللـون هو الإشـارة و الدلـيل العظيـم على كمال هذه الأعمال ، إذ يرتبـط اللـون " بالحيـاة " فى الجسـم الإنسانى ، " و الضـوء " فى السـماء ، " و بالنقـاء " والصلابة فى الأرض"[٢] .

---

[1]SCHWARZ H. COLOUR FOR THE ARTIST , LONDON STUDIO VISTA 1980.9.82

[٢] هربرت ريد ــ معنى الفن ــ ترجمة سامى خشبة ــ مراجعة مصطفى حبيب ــ الهيئـة المصريـة العامة للكتاب ــ القاهرة ص ٣٦ ، ٣٧

ويرتبط اللون بتأثيرات رئيسية ثلاث :ــ

١ــ تأثيرات ذات قيم تشكيلية تختص ببحث الزوايا التى تتعلق بعلم الجمال ٠

٢ــ تأثيرات سيكولوجية تختص ببحث تأثير اللون على نفسية الإنسان ٠

٣ــ تأثيرات فسيولوجية تختص ببحث تأثير اللون على جسم الإنسان ٠

وسوف يخصص هذا الفصل لبحث القيم التشكيلية للون ، حيث أنه قد تعرض البـاحث من قبل " للتأثيرات السيكولوجية والفسيولوجيه للون " فى الفصل الأول مـن البـاب الثانى ٠

ظاهرة الانعكاس :

وتتلخص فى أن مساحات الألوان الفاتحـة غير اللامعة لا تتغير بفعل الضوء الواقع عليها ، كما وأن هذه الأسطح الفاتحة اللون تكتسب جزءاً من لون الضوء الذى يقـع عليها دون أن تفقد جمالها ٠ أما مساحـات الألوان الداكنة اللامعة فإنها تتغير بشـدة فتفقد شكلها ٠٠ إذ أنها تعكس بقوة صـور الأشياء التى أمامها ٠

ظاهرة الإشعاع :

أى أن بعض الألوان تسطع وتشع بمعنى أنها تظهر وكأنها تبرز أشعه ضوئية خـارج السطح الذى تغطيه ، هذا ما يعرف بظاهرة الإشعاع أو الانتشار للون ، بـهذا الفعـل الظاهرى تؤثر بعض الألوان على الألوان المجاورة لها و تغير قليلاً من كنهها ٠ كما يحدث أن تطغى ظاهرياً بعض الألوان على مساحات الألوان الأخرى ٠ فمثلاً السـطح الأبيض نظراً لشدته ونوارنيته فـإن قـوة إشـعاعه تزيـد مـن مسـاحته ظاهريـاً (راجع شكل ٤٠ ، ٤١) و تحدث هذه الظاهرة تبعاً لاختلاف الشدة لمجموعة الألـوان حيث يطغى أحد اللونين المتجاورين على الآخر ٠

وكلما كان اللون بقيمة فاتحه ونقى الكنه كلما ظـهرت خاصيـة الإشـعاع للـون ٠ وإذا ما كان اللون غامقاً وغير نقى الكنه ، فإنه بالعكس يفقد إمكانية الإشـعاع "٠ [1]

---

[1] د٠ يحيى حمود – نظرية اللون – دار المعارف – القاهرة – ١٩٨١ ص ١١٦

القيم التشكيلية لتباين الألوان :

" إذا تمرس الفنان وعرف كل الإمكانيـــات التى يحملها إستعمال اللـــون ، وفـــى نفس الوقت عرف ما هى الانطباعات و التأثيرات التى تصـــاحب الألـــوان فـــى هـــذه أو تلك الظروف ، كل ذلك يؤدى الى الحلول الناجحة فى إستعمال اللون ، كما أن رد الفعل لدى المتلقى يتوقف على اتساع الأسطح الملونة وعلى إضاءتها وبالتالى علـــى شدة اللونين المتجاورين فإذا كان إستعمال مجموعة لونية مكونة مـــن لـــون أحمـــر وآخر أخضر أو من لون بنفسجى وآخر أصفر يمثل أقصى درجات التباين ، إذا كـــانت هذه الألوان فى أقصى درجات تشبعها فإنه إذا ما قلت شدتها قل تباينها ونفورها ،

كذلك بدلاً من أخذ ألوان متباينة فإننا نســتعمل تجميـــع ألـــوان متجـــاورة علـــى الدائرة اللونية أو لـــونين متباينين متساويى القيمة و بشـــدة ضعيفـــة أو قـــاتمين بإضافة المادة الملونة (الأســـود) ، فى هذه الحالة يتولـــد مـــن هـــذا الاســـتعمال إحساس أو شعور من طابع مختلف فبدلاً من إزعاج واضطراب النظـــر النـــاتج عـــن تباين الألوان نجد تهدئة و تميعاً يمكن أن يصل فى بعض الأحيان الى إحساس مفـــرط فى الملل يتولد عنه إجهاد أيضاً للعين ،

القيم التشكيلية عند مزج الألوان بالأبيض والأسود :

إن الألوان الأولية والألوان الثانوية وخاصة الساخنة منها ألوان حية وضـــاءة ، هذه الألوان تشع بدرجـــات مختلفـــة بنشاط يؤثر على العين وعليه فيجب أن تستعمل بحذر ويمكن استعمالها فى الأجزاء الواقعة فى المستويات الأمامية البارزة من البنـــاء ، وهذا أوفق من استعمالها كألوان للمستويات الخلفية وعنـــد مـــزج هـــذه الألـــوان بالأبيض فإنها تفتح وتضعف شدتها وهكذا تهدأ ، وتصبح من الممكن احتمالها فـــاللون الفاتح غير اللامع يعطى إحساساً بالاتساع والرحابـــة كمـــا يوحـــى بفكـــرة الـــهدوء

والسكينة ، أما اللون الغامق فيحدث تأثيرات عكسية ، فهو يحد الاتساع ويشيع الكآبة ٠

(أنظر شكل ٧٧ ب ، ج ، د) و (شكل ٧٨ أ ، ب) و (شكل ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١)
وقد أظهرت التجربة أن الحجوم الداخلية الملونة بألوان فاتحة تظهر أكثر اتساعا من نفس الحجوم إذا ما لونت بألوان غامقة ٠

وكذلك اللوحة التى تغلب فيها الألوان الفاتحة تظهر وكأنها أكبر من مساحتها ، كما أنه إذا ما استعملت فى لوحة واحدة عدة ألوان فى مساحات متساوية فإن مساحة اللون الأصفر تظهر أكبر من مساحة اللون البرتقالى وإن مساحة اللون البرتقالى تظهر أكبر من مساحة اللون الأحمر ، وبالمثل فإن مساحة اللون الأزرق تظهر أكبر من مساحة الأسود ٠

أما إذا مزجت الألوان بالأسود فإنها تقتم وتفقد نورانيتها ، فإذا حققت توافقاً فى تكوين لونى فيمكن استعمالها مع مراعاة أن الزيادة فى إضافة الأسود تؤدى الى إخفاء الكنه الأصلى للون وتعطى رمادياً غير حيادى فى النهاية ٠

التأثير المنظورى للألوان

إن سطحاً ما ، أصفر اللون تحسه العين و يظهر على بعده الحقيقى فى حين أن الأخضر والأزرق والبنفسجى تظهر مبتعدة أى تظهر وكأنها ترتد أما الأحمر فيقترب من العين ظاهرياً أى تظهر وكأنها تتقدم ، هذا ما يطلق عليه (التأثير المنظورى للألوان) ويقصد به ردود الأفعال التى تحدث الاحساسات بالبعد أو القرب عن سطح ملون ٠

وعليه فطالما أن الأشكال الملونة باللون الأصفر ، تظـــهر وكأنـــها تســـمح بـــالتقدير المضبوط للمسافات فأى تكوين باللون الأصفر يكون مرئياً فى حدود المسافة الحقيقية بينه وبين الرائى ". [١]
(راجع شـــــــكل ٧٢ و ٧٣ و ٧٤) .

نخلص من ذلك الى أنه ترجع أهمية استخدام اللون فى الطباعه البـــارزة فـــى أنـــه يكشـــف ويكثف البعد النفســـى لدى الفنان وبالتالـــى لتأكيد القيـــم التعبيريـــة فـــى الشـــكل وبالتـــالى المضمـــون .

وللتأكيد على دلالة ذلك يتعرض الباحث من خلال عرض عدد مـــن الأعمـــال الفنيـــة المنفذة طباعيا باستعمال القالب الخشـــبى الى دراسة أثـــر اســـتبدال الألـــوان فـــى نســـخ العمل الواحد على تفرد كل طبعـــــة بقيـــم تشـــكيلية قائمـــة بذاتـــها . . . ثم يبيـــن أثر ذلك على الشـــكل والتعبيـــر .

وذلك من خلال عرض نماذج (مختلفة الاتجاهات) من الأعمـــال الفنيـــة الطباعيـــة البارزة الملونة مركزا على طباعة الخشب منها، مع الدراسة والتحليل ، لإظهار القيـــم الجمالية والتشكيلية التى تنتج عن هذا التغيير، والتأكيد على حتمية وجودهـــا بـــهذه القيـــم اللونيـــة التى قصدها الفنان ذاته والتى يتحقق فيها أعلى قيم جماليـــة تخـــدم الشكل والتعبير حسب رؤيته الخاصة.

ونظرا لصعوبة حصول الباحث على صور لنسخ مطبوعة بالقـــالب الخشـــبى بـــألوان مختلفة من أصـــل عمـــل فنـــى واحـــد تمثـــل اهـــم الاتجاهـــات والتيـــارات الفنيـــة المختلفة ، لذا . . . . تعامل مع التكنولوجيا التى يقدمها الحاســـب الآلى (الكمبيوتـــر) وبرامجه المختلفة لتحقيق هذا الغرض .

[١] المرجع السابق ص ١١٧، ١١٨

(شكل ٧٧ أ ، ب ، ج ، د)
طباعة خشب ملون
للفنان د / حسين الجبالى ٠
عند دراسة وتحليل الشكل يمكن أن يلاحظ بوضوح قيمة وحجم الشحنة التعبيرية التى تحققت فى العمل من خلال تعادل القيم اللونية (الساخنة والباردة) ٠٠٠ هذا الاتزان اللونى الذى تناوله الفنان من خلال إستعمال كميتان متعادلتان تقريباً من درجتى اللونين (البرتقالى والأخضر) ومتضادتان فى الكنة ، بحيث لا نستطيع أن نفصل أو نفرق أحدهما عن الآخر فى الأهمية حيث أنهما قد تماسكا فى وحدة عضوية من خلال النسيج أو الإيقاع الخطى المتنوع فى الشكل (العضوى والهندسى) وكذا الكثافة ، بحيث تترك أثراً لدى المتلقى ، فينعكس بالتالى مضموناً وتعبيراً محدداً ٠



(شكل ٧٧ ـ أ)

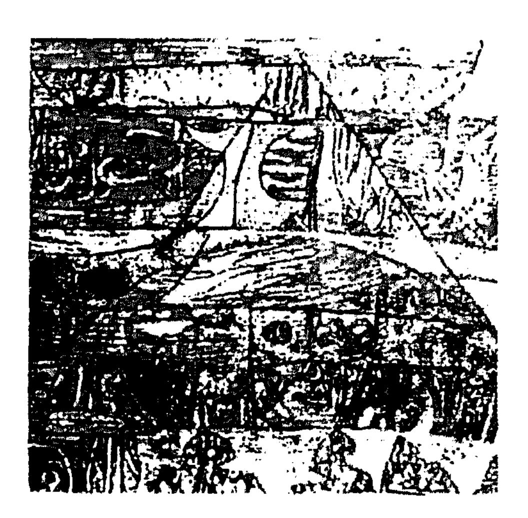


(شكل ٧٧ ـ ب)

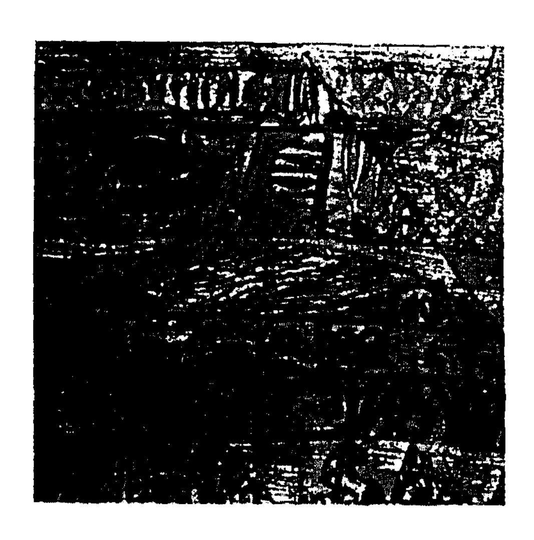
وذلك من خـــلال أسـلوب الأداء الخاص بالفنـــان الـذى يمتــاز بالبســاطة والاخــتزال وعدم الافتعال •

فكانت كل هذه الجوانب الفنيـة هى الطريق المباشـــر لتــأكيد القيم التعبيريـــة فـــى الشــكل والمضمون •

وعندما تستبدل الـــوان نفـس العمل بمعرفة الباحث كما فـــى شـــــــكل (ب ، ج ، د) يلاحظ الفرق الواضح فى تفـرد كل منها بقيم فنية قائمة بذاتــها قد أثرت على العين وبالتـــالى طبعت فى العقل وعكســـت تأثيراً ما ، يختلـــف بـــاختلاف القيم اللونية – وجاءت أيضـــا فى مرتبة أدنى من حيث القيـم الجمالية وبالتالى التعبيرية التى حققها الفنان وقصدها فى العمل الاصلى (شكل ٧٧ – أ) •



(شكل ٧٧ – ج)



(شكل ٧٧ – د)

كذلك فى (شكل ٧٨ أ ، ب ، ج ، د ، هـ) طباعة خشب - ملون - لنفس الفنان - يلاحظ أن (الشكل أ) هو الذى يحقق أعلى قيم جمالية لونية لتعادل قيمة وشدة الألوان الساخنة والباردة ، مما يؤكد الشحنة التعبيرية واتزان العمل. كذلك يلاحظ توظيف اللون الأسود الخاص بلون الورق والاستفادة منه فى تحقيق الإيقاعات الخطية التى تمثل القيم الرئيسية فى بناء العمل ، وتنويعها بين الخط العضوى والهندسى فى بناء متماسك من خلال علاقة جمالية رئيسية بين المثلث والدائرة والمستطيل ، ويمكن أن يلاحظ بوضوح - كثافة اللون - من حيث القيمة والشدة وكذا التباين والانسجام فيما بينهما الناتج من التحضير بالطباعة باللون الأبيض على الورق الأسود كأرضية قبل طباعة باقى الألوان (الأصفر والأزرق والأحمر) ويلاحظ الفرق الواضح الذى ينتج على الشكل والتعبير لكلا الشكلين (أ ، ب) الناتج عن استبدال القيم اللونية بمعرفة الباحث واختلافها (من حيث التباين والكنة والشدة)



(شكل ٧٨ - أ)



(شكل ٧٨ - ب)



(شكل ٧٨ ج)



(شكل ٧٨ د)

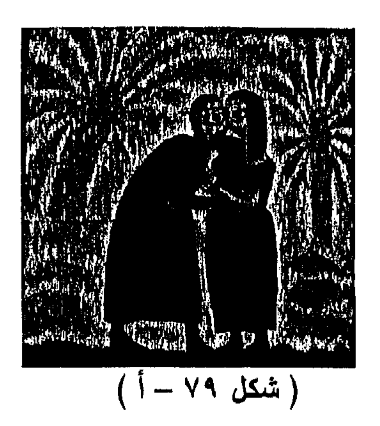
كما يلاحظ أيضاً اختلاف فـــى القيـم التشـكيلية وبالتـــالى التعبيرية فى كل من الأشـــكال " ج ، د ، هـ " عندما تغيرت واستبدلت القيـــم والدرجـــات اللونية فى كل منها ٠



(شكل ٧٨ هـ)

فى (شكل ٧٩ – أ ، ب ، ج)
طباعــة بـــارزة – خشـــب ملـــون
للفنان العراقى " صادق توما "
(١٩٥٢) (مقــاس ٩٠ × ٩٠ سـم)
يلاحظ أن اللون يؤدى دوراً أساسياً فـى العمل حيث كثف الفنان الشحنة التعبيرية وغلفها (من خلال أسلوب أداء بسـيط) بمسحة رومانسية شفافة يصحبها عبـق تاريخى يستمد جذوره من حضـارة أرض الرافدين ، و باســتعمال درجتـى مـن اللونيـن (الأخضر و البرتقالى المـائل إلى الاصفرار) فى تلوين الخلفيـة فـى توازن ... وذوبانهما وانصهارهما معاً كما تلاحـم عنصـرى العمـل (الرجـل والمرأة) فى وحدة عضوية واحدة وفـى وجه واحد لتأكيد نفس المعنى .

وأن هذا الإحساس يقل وينعدم عندما يتم استبدال الألوان كما فـى (شـكل ب ، ج) حيـث تتصـارع العلاقـة اللونيـة وتلتهب فى (شكل ب) لطغيـان اللـون الأحمـر السـاخن وتقل وتفتـر فى (الشكل ج) حيث الألـوان البـاردة – مما يؤكد الدور السيكولوجى الهام الـذى يؤديه ويعكسه اللون .



(شكل ٧٩ – أ)



(شكل ٧٩ – ب)



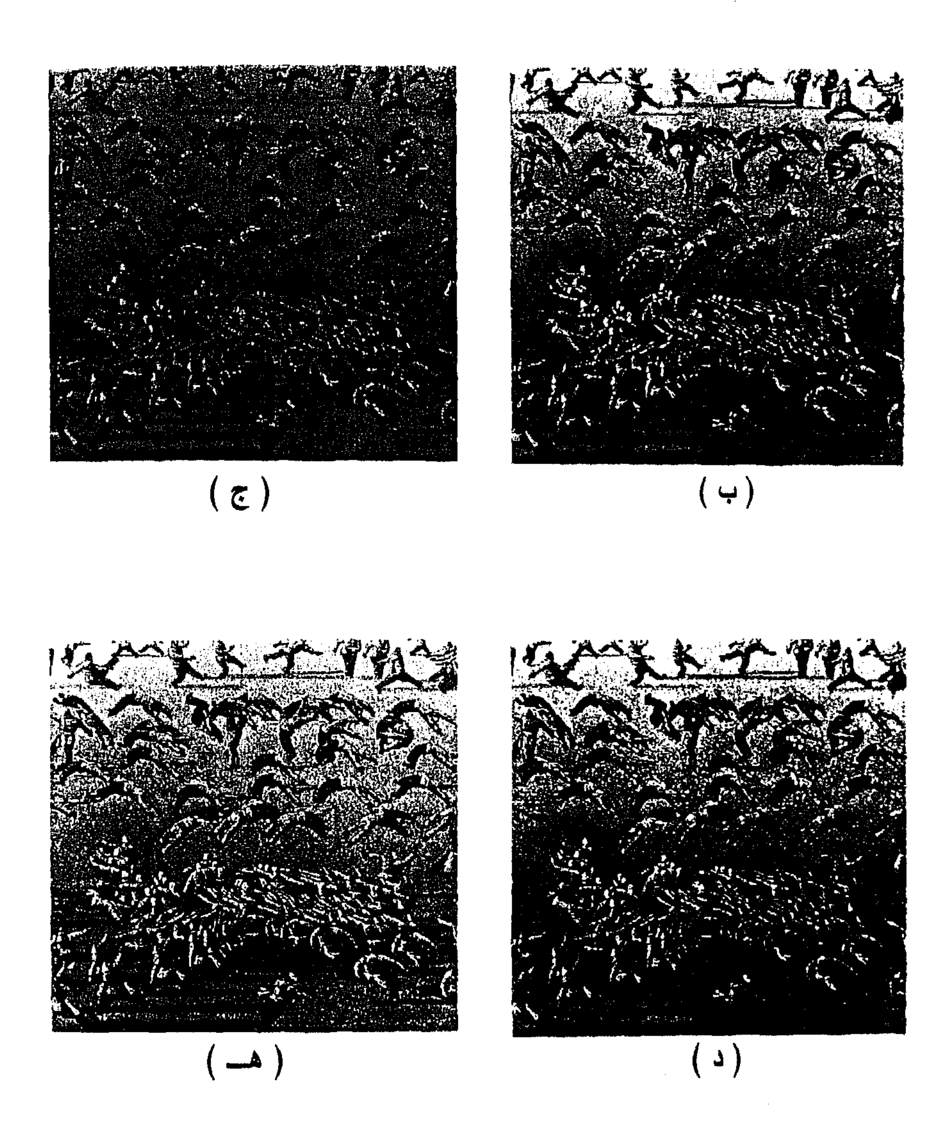
(شكل ٧٩ – ج)



(شكل ٨٠ – أ)

(شكل ٨٠ – أ ، ب ، ج ، د ، هـ) طباعة بارزة خشب ملون – للفنان الصينى ZHANG. MIN . JIE (١٩٥٩) مقاس (٧٥،٥×٨٠ سم) ٠

حيث تظهر القيم التعبيرية فى العمل بوضوح من خلال القيم اللونية ٠٠٠ من إنسانية ودسامة اللون (المستمد من الأرض والإنسان)الذى تناوله الفنان (شكل أ)– وتوافقه واتساقه مع عنصر العمل (الإنسان) الثابت فى الحجم والمتوحد فى ألوان الملابس حيث – أن حجم الجهد المبذول للحصول على هذا الكم من الدرجات اللونية – تتفق مع الجهد المبذول فى توزيع (عنصر) العمل وفق نظام وقانون ، وفى إيقاع ديناميكى راقص (فى مستوى الأرض – وفى الهواء – الفراغ – وفى الأفق) مجسدا إيقاع غنى بالقيم التعبيرية ، باسلوب أداء متقن لتأكيد الإضاءة والظلال وتختلف هذه القيم ٠٠٠٠ فتتجه سلبياً عندما تستبدل الألوان كما فى (شكل ب ، ج ، د ، و) حيث تنفرد كل منها بقيم قائمة بذاتها تؤدى الى اختلاف فى الشكل والتعبير ٠



(ج)　　(ب)

(هـ)　　(د)


(أ)


(ب)


(ج)


(د)

(شكل ٨١ - أ ، ب ، ج ، د) طباعة بارزه - خشب ملون - للفنان الهندى CHAVAN , GAJRAJ BABURAO (١٩٥٨) مقاس (٧٥×٦٠سم)

يلاحظ الفرق الواضح فى القيم التعبيرية واختلافها فى الشكل الواحد عندما استبدلت القيم اللونية ففى (شكل أ) نجد تأكيد الفنان على شفافية اللون وانسجامها ، لخدمة الرؤيا الميتافيزيقية للعمل ، والإيحاء بتوقيت (أى زمن) المشهد واختلف هذه الرؤيا ، وكذا مضمون الشكل والتعبير، عندما استبدلت الألوان بمعرفة الباحث فى كل من الأشكال (ب) ، (ج) ، (د)



الفصل الثالث

التجارب العملية للباحث



التجارب العملية :

على اعتبار أن " التجربة ، تجسيد للفكر الإنسانى " فقد جاءت التجارب العملية من خلال الإحساس و الاهتمام الخاص للباحث ... وبأسلوب التعبير المتجانس ... وباختيار الأداء ... والخامات المناسبة التوظيف لتحقيق النتيجة المرجوة ، مع احترام الخصائص التى يمليها السطح الطباعى الخشبى لذا فقد تم التطبيق العملى فى سياق صلب الموضوع الرئيسى للبحث مجتهداً فى الاكتشاف والاقتراب من الهدف .

الاعتبارات الأساسية للتجارب :

إن تحقيق الوجود الإنسانى فى الطباعة بالأسطح الخشبية يأتى من التوافق ما بين السطح الخشبى وطبيعة الإدراك الحسى الملمسى عند الإنسان ، لما تحمله هذه الخامة من سمات الدفىء والمرونة فهى بذلك تكون أقرب الأسطح الطباعية انسجاما مع الطبيعة الإنسانية . ولأن الخشب فى ذاته خامة صديقة للبيئة والإنسان وله من الحضور فى الاستخدامات البشرية اتساعا يفوق خامات أخرى .. وله أيضا من خصائص طواعية التشكيل ما يعطى الإنسان سهولة التعامل معه فى مساحاته المتعددة ، فمن هنا تصبح الأسطح الخشبية الطباعية مادة مشوقة للعمل فى المساحات الكبيرة على نحو غير تقليدى من حيث حدود الشكل الخارجية وكذلك الإيحاء بأساليب عرض وإخراج فنى. ..مع إمكانية قبول استخدام خامات وسيطة وأخرى قابلة للطباعة عليها . من هنا اتجهت التجارب للاستفادة من تلك العوامل فى البحث عن حلول جديدة فى تقنية الطباعة بالأسطح الخشبية ، وعندما يضاف إلى تلك التجارب محاورات بالاستبدال اللونى فى نسخ العمل الفنى المطبوع من أصل واحد تكون الاحتمالات مشيرة إلى إمكانات غير محدودة ترتبط بتعدد متغيرات العوامل الداخلة فى الطباعة من السطح الخشبى .
ونظراً لتدفق الخطوط والمساحات تعددت الأسطح الطباعية أفقياً ورأسياً فى العمل الواحد محدثة أكبر قدر من التباديل والتوافيق "متوالية " تم توظيفها من خلال العلاقات البنائية للخطوط والمساحات والألوان بحيث يمكن الحصول على رؤى متعددة ، ويتوقف نجاح كل تجربة من هذه التجارب بقدر التوفيق

فى الإضـــافة أو الحذف فى عناصـــر التكويـــن ومفرداته ٠ ٠٠٠ هذا بالإضافة إلـــى الحصول على عمل فنى طباعى من كل ســطح منفرد ، مع مراعاة ما يســتوجب مـن حلول تؤكد خصوصية العمل، وتوقيت الطباعة اثناء مراحل الحفر ٠

خامـــات وأداء التـــجارب :-

١- **خامة السطح الطباعى** : من الخشـب الأبلكاج "الفنلندى" لمـا يمتـاز به من ليونة ونعومة الملمس ، تم تجهيزه وإعداده للطباعة بحيث تساوت أبعاد جميع الأســطح الطباعيـة المســتعملة (٦٤×٧٦ سـم) ٠

٢- **خامة الســطح المطبوع** : ورق الكانسون الأسود اللون ونسيج خامة مـن الالياف الصناعية " الفيزيلين " وتمتاز بتنوع سطحيها من حيث الملمس ، وجه وبرى مطفأ والآخر حبيبى منتظم لامع – كذلك تمتاز بسرعة التقاط وتشرب الأحبار وبالتالى جفافها ، حيث توفر الجهد البدنى المبذول أثناء الضغط اليدوى غير أنـها لا تصنـع إلا بلونين فقط هما الأبيض والأسود لذا تم إخضاع اللون الأبيـض منـها وصبغتـه بأصباغ ذات ألوان ودرجات مختلفة ، وحسب المطلوب (أنظر شكل ٨٨) ٠

٣- **خامة المادة الطباعية :**

أحبار الطباعة الزيتية – الحبر الشفاف – المذيبات

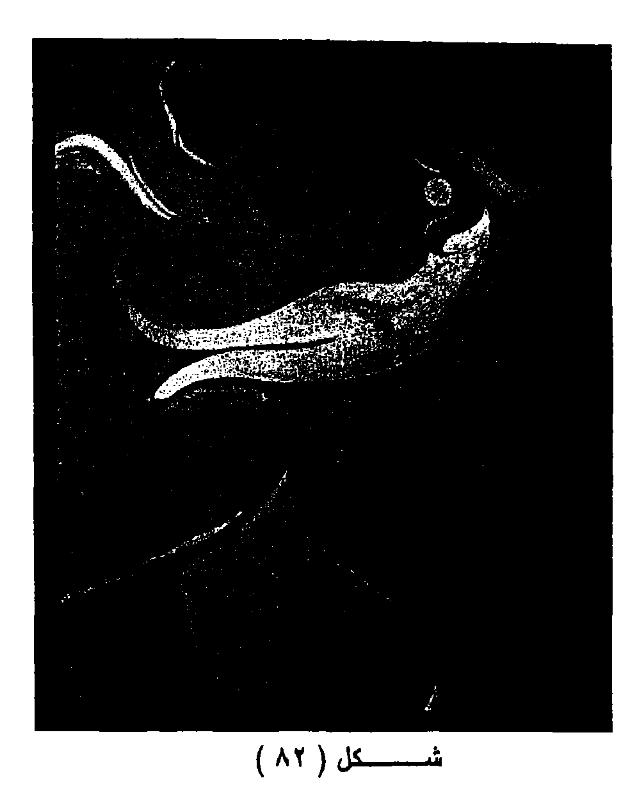
٤- **طريقة الطبـاعة :**

نقل الحبر وفرشه بواسـطة أسطوانة التحبيـر ثم الصقل والفرك اليدوى ٠

مقومات العمل الطباعى التجريبى :

١ – عناصر خطية ٠
٢ – التكوين ٠
٣ – العلاقات اللونية ٠
٤ – علاقات الملمس ٠
٥ – علاقات الظلال والإضاءة ٠
٦ – الموضوع التعبيرى (المضمون) ٠

تتحرك أداة الحفر على سطح الخشب محدثةً عمقاً متنوعاً ومسيطراً عليه بحيث يتحرك محققاً قيم جمالية من خلال التنوع فى هيئة وسمك الخط وهو المثير الأولى (عضوى وهندسى) وما ينتج عنه من مساحات عضوية وهندسية فتنشأ عناصر (مفردات) تتحاور مع بعضها فى عمليات تجاذب وتنافر وفى وحدة عضوية متناسقة من جراء ليونة الخط وتدرجه فى التنوع - ويتأكد هذا الربط والتوحد من خلال القيم اللونية التى تنمو وتتصاعد من حيث القيمة والتباين تدريجياً وفى حركة مقصودة متجهة الى مركز العمل من خلال المرور فى خط سير محدد للتعرف على كل عناصر العمل ودون الخروج منه ،

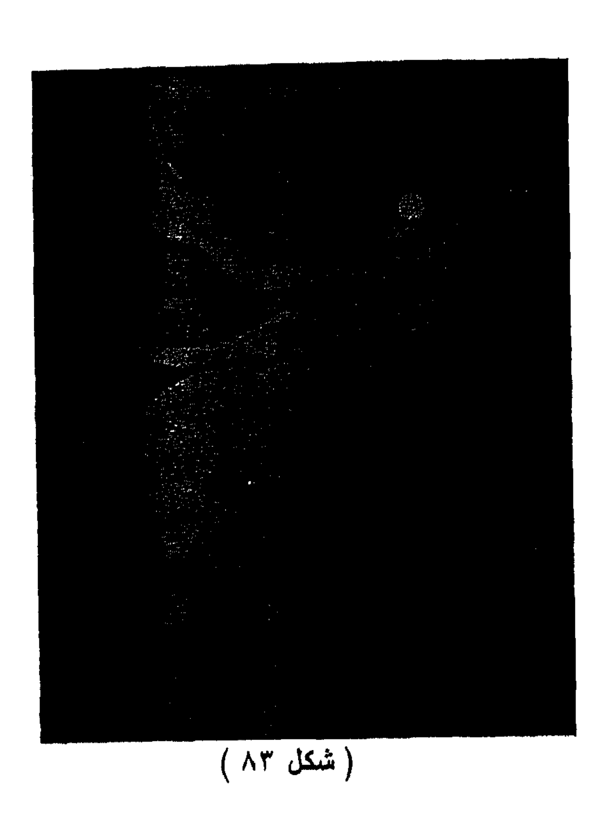


شـــــكل (٨٢)

طباعة بارزة – خشب ملون على ورق أسود – مقاس (٦٤×٧٦ سم)

فى الشكل (٨٢) يلاحظ أن الشكل الذى يشبه الطائر (فى مركز العمل) قـد ظـهر متميزاً لونياً باللون الأحمر ، ثم الدائرة والمساحة فى المنتصف والخط الجانبى علـى اليسار باللون الأبيض الشفاف ٠٠٠٠ وفى (شكل ٨٣) وهو لاحق فـى الـترتيب الطباعى حيث لم يطبع اللون الأبيض كأرضية كما فى (شكل ٨٢)

يلاحظ الفرق فى اختلاف القيم اللونية الناتجة فى الشكلين حيث لم يظهر المسـتطيل الذهبى اللون الذى كان يمثل القاعدة لباقى العناصر واستبدلت العلاقة والحل بتماسك وتجاذب العناصر فى الاتجاهين الى أعلى والى اليسار والذى تعادل معهما وجعل قـوة الشد تتجه الى الداخل وفى اتجاه اليمين وجـود الدائـرة بـاللون الأزرق والتـى تتساوى بل تزيد عن باقى العناصر من حيث جذب الانتباه والأهمية ، والتى تم تحديد حجمها ومكانها وقيمة لونها بحيث تستقر فى تفرد وتميز وبحيث يكـون لـها دوراً هاماً فى رفع حدة الصراع اللونى .



(شكل ٨٣)

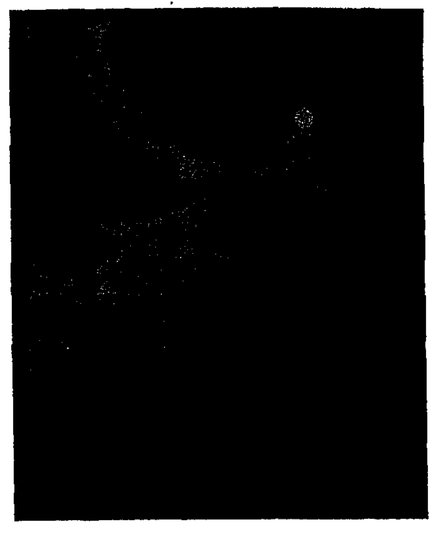


(شكل ٨٤ – أ)

لدراسة أثر استبدال الألوان فى نسخ العمل الواحد على الشكل والتعبير من خلال التجربة العملية للشكلين (٨٢ ، ٨٤ ـ أ) يلاحظ الآتى :ـ

أن الشكلين هما نسختين طباعيتين من عمل واحد طبعا على ورق أسود اللون ومرا على مراحل الحفر والطباعه المتتالية بالتساوى مع الاختلاف الوحيد فى الوان التحبير وخاصة فى المراحل الأولى من الحفر والطباعه فهما يشتركا فى اللون الطباعى الأول (التحضيرى) وهو اللون الأبيض والذى يعد ضرورياً كتمهيد وتحضير لما يطبع فوقه من الوان أخرى حتى تظهر بقيمة وكثافة لونية أقوى وذلك بعد حفر الأجزاء التى ظهرت باللون الأسود - الذى يمثل لون الورق ٠
ثم فى (الشكل ٨٢) طبع اللون الثانى وهو اللون الأزرق - وأستبدل فى (الشكل٨٤ ـ أ) بدرجة من اللون الأخضر ثم اللون الطباعى الثالث فى الشكلين كان اللون الذهبى ثم اختلفا فى اللون الطباعى الرابع ، ففى (الشكل ٨٢) طبع باللون البنفسجى بينما فى (الشكل ٨٤ ـ أ) طبع باللون البرتقالى المضاف اليه اللون الذهبى ٠
ويلاحظ شفافية الألوان فى كلا الشكلين وقد بدأت تظهر وخاصة فى (شكل٨٤ - أ) نتيجة إضافة الحبر الشفاف الى الألوان وقد أفادت فى إضافة قيم لونية مكتسبة جديدة ثم طبع اللون الخامس (الأخير) وهو اللون الأحمر ويمكن ملاحظة النتيجة النهائية بعد طباعة اللون الأحمر فى كل من الشكلين ٠

فيلاحظ ان (الشكل ٨٢) أقل حرارة نتيجة طباعته فوق اللون الأزرق بينما فى (الشكل ٨٤ - أ) جاء ساخناً ملتهباً نتيجة طباعته فوق لون يدخل فى تركيبه اللونين الأصفر والذهبى ونستطيع أن ندرك الآن أنه رغم أن (الشكلين ٨٢ ،٨٤ - أ) اشتركا فى لون الورق (اللون الأسود) ولون الحبر الطباعى (الأبيض والذهبى والأحمر) واختلفا فى لونين فقط - لذا كانت هذه النتيجة والفرق الواضح المؤكد فى النتيجة النهائية للشكل والتعبير حيث تفرد كل منهما بقيم جمالية جعلت كل منهما عملاً قائماً بذاته ٠٠٠٠فماذا تكون النتيجة عندما تختلف وتتغير جميع الألوان بالاستبدال ؟؟



(شكل ٨٣)

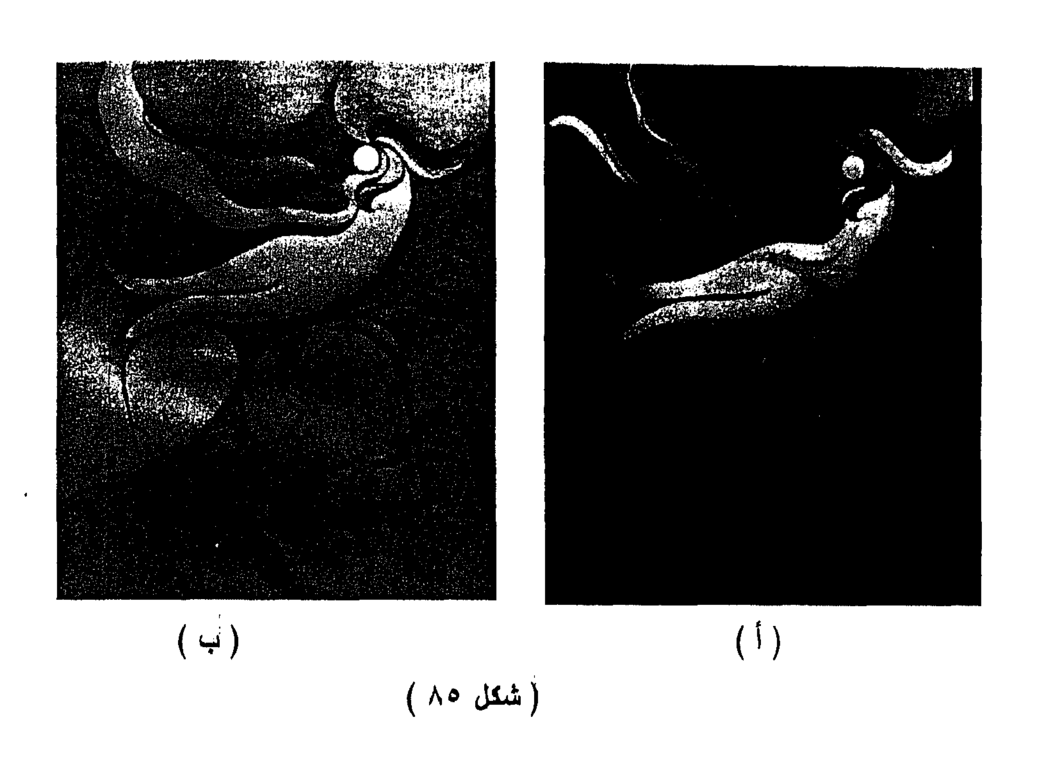


(شكل ٨٤ – ب)

وفى (الشكلين ٨٣ ، ٨٤ ب) وهما نسختين من عمل واحد أيضاً تمت طباعتهم على ورق أسود اللون وفى توقيت واحد – فى مراحل الحفر على الخشب لذا ظهرت الخطوط والمساحات السوداء التى تمثل لون الورق بقيمة لونية أكبر ، وتتميز كل نسخه بمجموعة لونية قائمة بذاتها لذا تأكدت خصوصية وشكل وبالتالى تعبير كل منهما وتفرده بقيم جمالية خاصة به ٠٠٠ ففى الشكل (٨٤ ب) وهو الأكثر اتزانا يلاحظ أن مركزه تم تحديد موقعه بدقه فى ثلاث محاور مختلفة فى الحجم واللون مترابطة فى الشكل ومتكاملة لونياً (الأزرق فى الدائرة – والأحمر – ثم البنفسجى) وهو الأكبر حجماً ولكنه أقلهم فى القيمة اللونية من حيث الشدة و الكثافة ٠

وفى الشكل (٨٤ – ب) يلاحظ أن كل عناصره تساوت فى الأهمية من حيث القيمة اللونية والتى تمثل درجات لونيه (ساخنة) متقاربة ومتماسكة – ولم يظهر

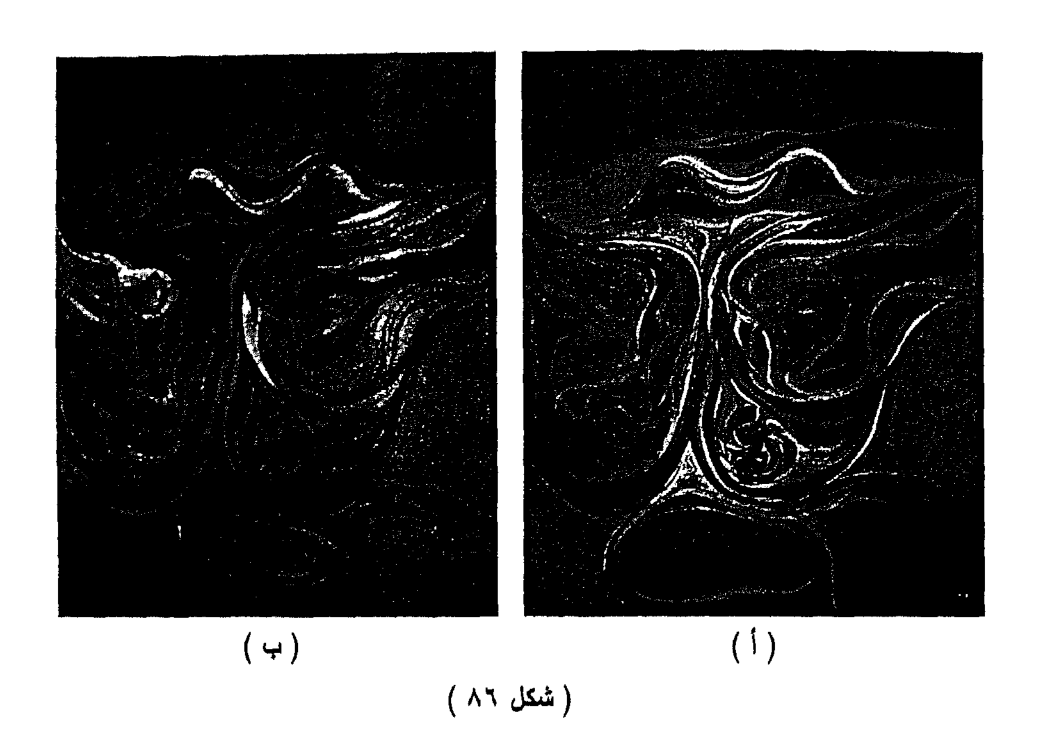
التباين اللونى فى عناصره إلا فى اللون الأسود ثم فى الدائرة الزرقاء قليلاً – ونتــج عن ذلك بالتبعية فرق واضح فى الشــكل والتعبير نتيجة هذا الاستبدال ٠



(ب)　　　　(أ)

(شكل ٨٥)

وفي الشكل (٨٥ أ ، ب) وهما نســختين طباعيتين من تجربة عمليــة واحدة يظهر الاختلاف والتفرد فى وضوح نتيجة استبدال الألوان وخاصة عندمــا طبــع فوق الشكلين (أ) ، (ب) وبواسطة سطح طباعى طبقة شفافة من اللون الأخضــر الداكن فى (شكل أ) وطبقة من اللون البرتقـــالى الشفاف فى (الشكل ب) بعــد حفر مساحة الدائرة من القالب الخشبى والتى ظلت محتفظة باللون الابيض ٠



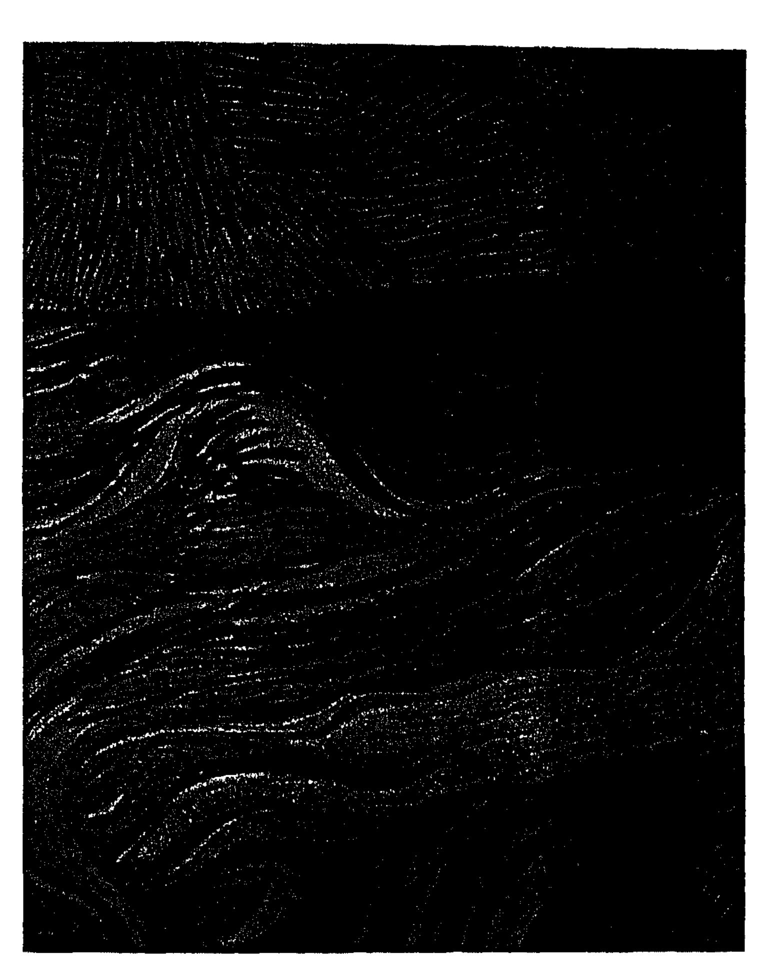
(ب)　　　　　　　　　　(أ)

(شكل ٨٦)

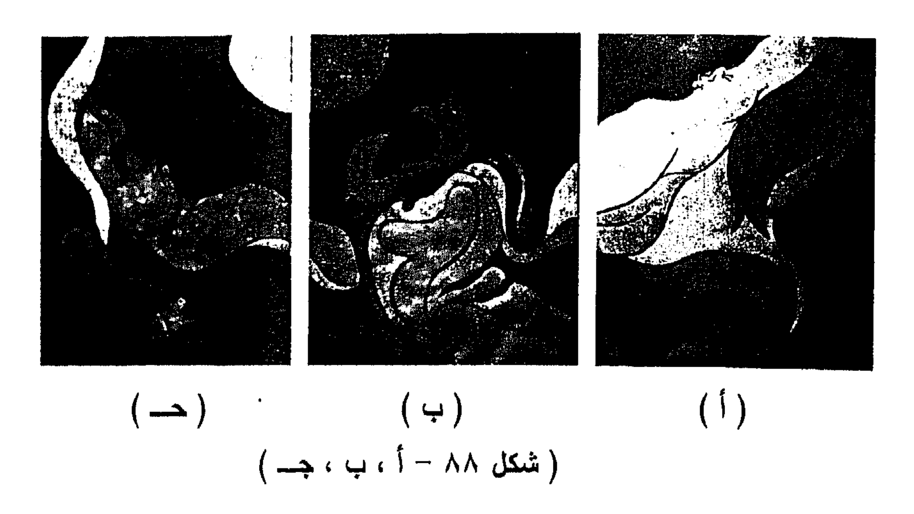
الشكل (٨٦ أ ، ب)

طباعة بارزة خشب ملون – مقاس (٦٤ × ٧٦ سم) – على ورق أســــود ويحمــل نفس سمات (شكل٨٢) من حيث منطق البناء وحركة مفردات التجارب العملية فــى اتجاه الأربعة أضلاع بقوى جذب متعادلة فى القيمة اللونية حيث تســـتقر العنــاصر وتتجه حركتها الى الداخل نتيجة إضافة قيمة خطية جديدة فى نقطة التقائـــهما فــى منتصف العمل – حيث لونت بتميز باللون الأحمر والبرتقالى فـــى التجربــة (ب) الذى نتج فى مرحلة تالية فى الطباعه عن التجربة (أ) ويمكــن ملاحظــة أسـلوب الأداء أثناء الحفر من خلال الجزء التفصيلى من التجربة (أ) (انظـــر شــكل٨٧) والذى يبين التأثيرات اللونية والملمسية الناتجة عن تجميع وطول وحركة الخطـــوط الناتجة عن الحفر والتى تثرى بدورها وتضيف قيـــم فنيــة الــى العمــل الفنــى ، والاستفادة من خامة السطح الطباعى (الخشب) وتوظيف خصــائصها التعبيرية –

كذلك يلاحظ الفرق الواضح - الناتج على الشكل والتعبير فى كل مـــن التجربتيـن (شكل ٨٦ أ ، ب) نتيجة استبدال الألوان وما نتج من حذف وإضافة لعناصـــر كل منهما أثناء الطباعة – ونتيجة لهذا التغيير – والتى أدت بدورها الى تفرد كل تجربـة عملية بقيم قائمة بذاتها جعلت كل منها عملاً أصلياً منفرداً بذاته وله خصوصيته .



(شكل ٨٧)
جزء تفصيلى من (شكل ٨٦ – أ)



(أ)　　(ب)　　(حـ)

(شكل ٨٨ – أ ، ب ، جـ)

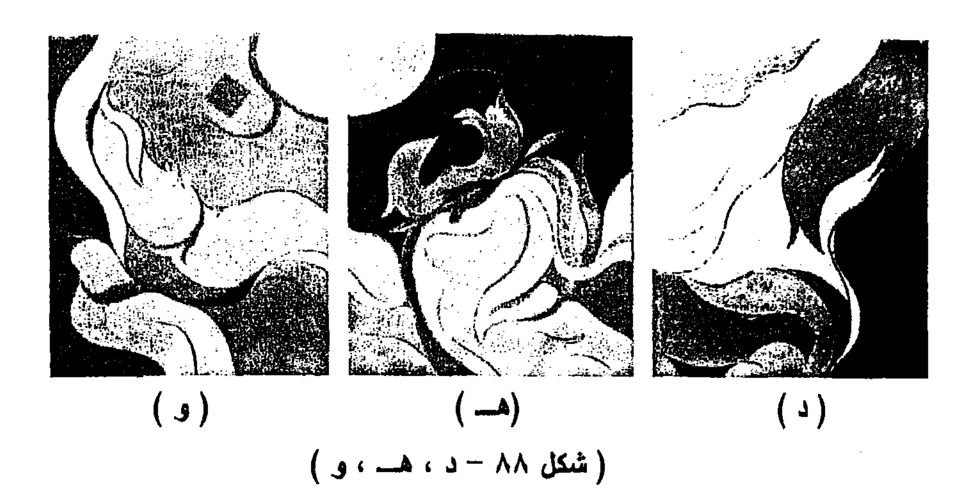
(شكل ٨٨ أ ، ب ، جـ)

طباعة بارزة خشب ملون - مقاس (٧٦ × ٢٠٢ سم) مكون من ثلاث أجزاء متساوية (أ ، ب ، جـ) - مطبوع على (الفيزلين) *

بعد أن تحررت الخطوط وأصبحت أكثر جرأة وقوة من خلال التجارب العملية السابقة ٠

بدأ الباحث بناء هذا العمل من خلال الجزء (ب) منفصلاً وتعامل مع السطح الطباعى أثناء التصميم والحفر على أنه عمل مستقل ٠٠٠ ثم فرضت قوة واندفاع الخطوط المحفورة الى الخارج – فكرة متابعتها وخاصة على الجانبين فتكون الجزأين (أ) ، (جـ) واضعاً فى الاعتبار إضافة قيم خطية " غير المنحنيات " ويفتقد اليها العمل وهى الخطوط الهندسية ، والتى تحققت عندما تم الفصل بين الاجزاء الثلاثة بفراغ " حوالى ٥ سم " يمثل لون الورق ويمكن رغم حدته الهندسية أن تنتقل العين فى متابعة حركة وإيقاع الخطوط من جزء الى آخر ، وتأكد هذا الترابط من خلال استمرار ترابط القيم اللونية وانتقالها الى الجزأين (أ) ، (جـ)

* الفيزلين هو الاسم التجارى لنسيج من الألياف الصناعية – ويمتاز بأنه يصنع على شكل ROLL – (توب) بطول ١٠٠ م وارتفاع ٩٠ سم – ويصنع بلونين الأبيض والأسود – كذلك له سطح وبرى والوجه الآخر له ملمس يشبه الى حد كبير " الأكوتنت " والذى يستخدم كمادة لاصقة عند مرور المكواة عليه – فى تصنيع الملابس ٠



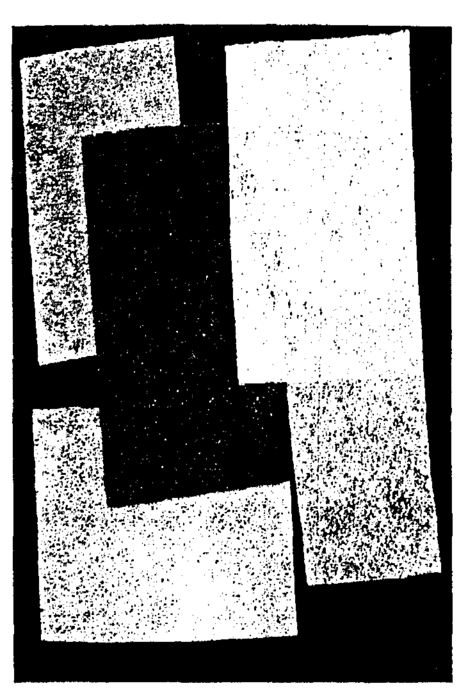
(و)　　(هـ)　　(د)

(شكل ٨٨ - د ، هـ ، و)

كذلك بساطة الأداء وتنوع المساحات فى كل جزء من الأجزاء الثلاثة (أ ، ب ، ج) حيث كان فى ذهن الباحث التعامل مع كل جزء من العمل فى المرحلة التالية على أنه تجربة تمثل عمل فنى مستقل يستوجب الإضافة ووضع تصور ومنطق مسبق خاص فى بناءه ٠

كذلك كل جزأين متجاورين مثل (أ ، ب) و (ب ، ج) وفى كل مرحله من مراحل الإضافة سواء عند الحفر أو التلوين طبع الباحث عدد من " البروفات " مع تغيير الألوان فى كل منها ٠٠٠ لكى يتمكن من توظيفها كتجارب تمثل اعمال فنية مستقلة فى المراحل التالية ٠

ويمثل (شكل ٨٨ - د ، هـ ، و) نموذج لتجارب الباحث العملية فى استبدال الألوان (للشكل ٨٨ - أ ، ب حـ) من مجموعات الألوان الساخنة السائدة الشديدة التباين التى توحى بـ (ديناميكية) العناصرإلى الألوان المتوافقة الهادئة المتعادلة التى توحى بـ (استاتيكية) وترابط مفردات العمل والتى اثرت بالتالى فى اختلاف القيم التعبيرية فى كلا التجربتين ٠



عينات من مادة الفيزلين بعد صبغتها



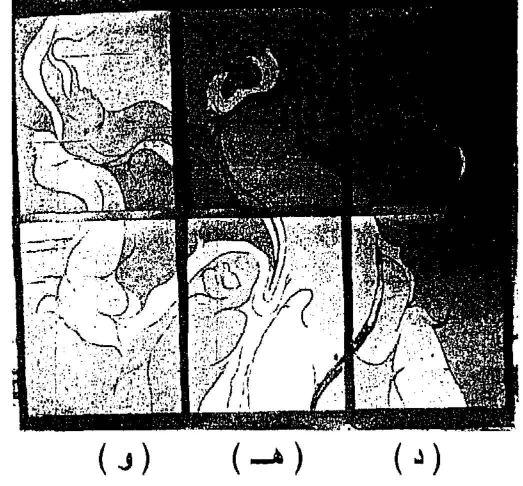
جزء تفصيلى ملون لتجربة
مطبوعة على الوجه المحبب لمادة
"الفيزليـــــن"

(شكل ٨٩)

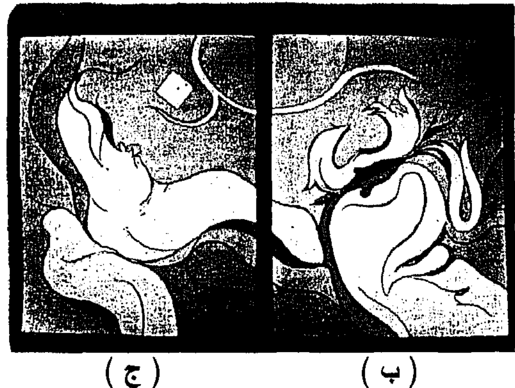
وأثناء أداء التجارب العملية أكتشف الباحث مصادفة مادة " الفيزلين " حيث أخضعـها لعدد من التجارب الكيميائية والصناعية للاستفادة من خصائصها فــى العمــل الفنــى المطبوع ، حيث أجرى تجارب عديدة على تحضيرها لونياً بالصباغة وحصــل علــى نتائج مرضية (شكل ٨٩) ٠

(شكل ٩٠)

(ج)　(ب)　(أ)



(و)　(هـ)　(د)

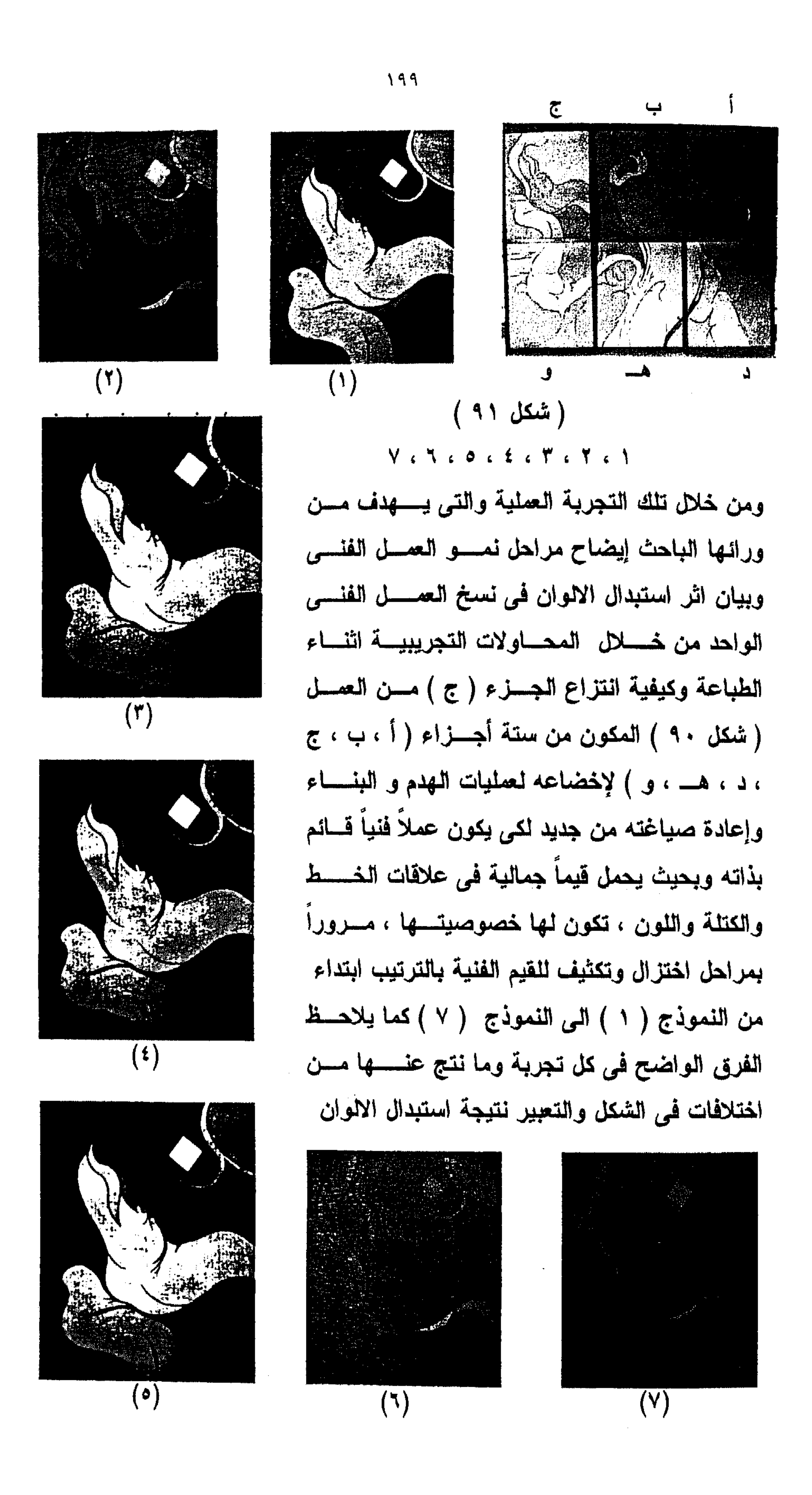


(ج)　(ب)

(ج)

(و)

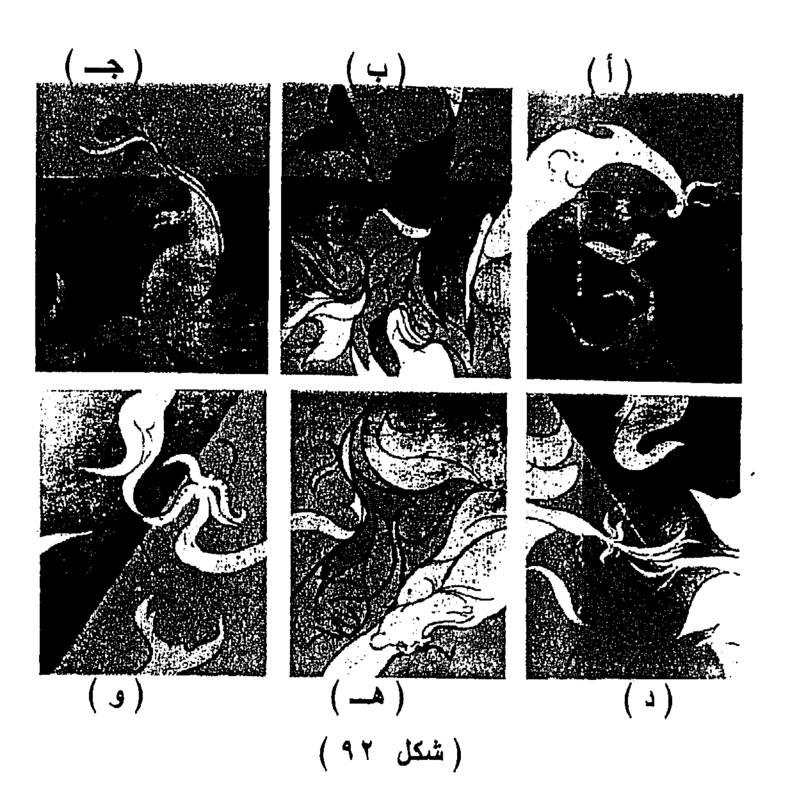
ثم أضيفت ثلاث أجزاء أخرى (د ، هـ ، و) الى العمل ليصبح عدد أجزاء العمل ستة قطع متساوية (شكل ٩٠) (الجزء ٦٤ × ٧٦ سم) وطبعت عدد من " البروفات " التجريبية لها ،ثم تعامل الباحث بالحفر والاضافة ، ثم الطباعه كما يظهر فى الشكل (ب ، ج) والشكل (ج ، و) ثم الحصول على نسخ طباعيه فى كل مرحلة لكى تستعمل عند التعامل مع كل أربع أجزاء مثل (أ ب د هـ) ، (ب ج هـ و) على أنها تجربة تمثل عمل فنى مستقل بعد الإضافات اللازمة لتأكيد هذا الكيان الجديد المستقل ، وفى أثناء تحقيق هذه المتوالية والتى كانت تخضع لقواعد وأسس التصميم وما يطرأ من مشكلات أثناء التنفيذ .



(شكل ٩١)

١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧

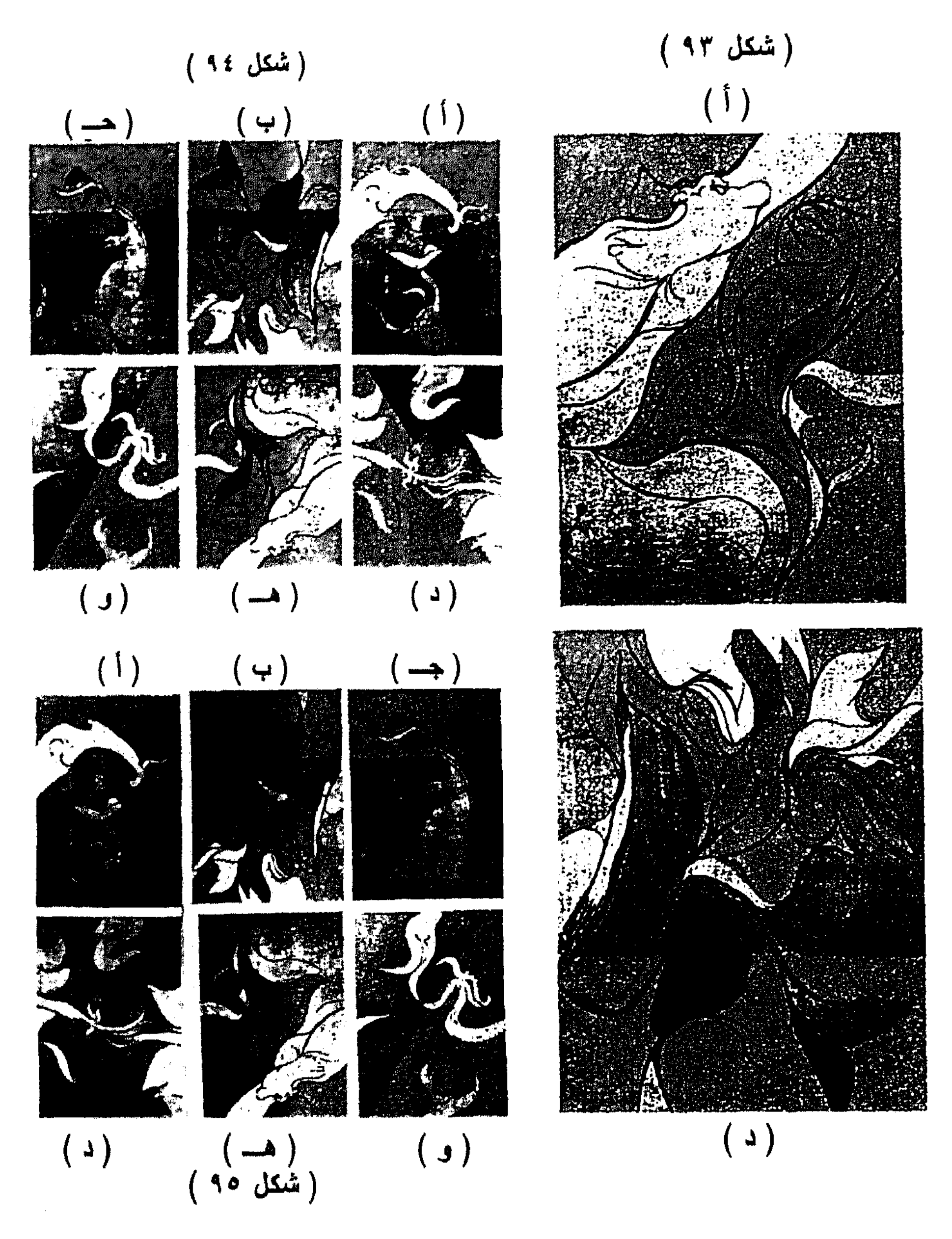
ومن خلال تلك التجربة العملية والتى يهدف من ورائها الباحث إيضاح مراحل نمو العمل الفنى وبيان اثر استبدال الالوان فى نسخ العمل الفنى الواحد من خلال المحاولات التجريبية اثناء الطباعة وكيفية انتزاع الجزء (ج) من العمل (شكل ٩٠) المكون من ستة أجزاء (أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و) لإخضاعه لعمليات الهدم و البناء وإعادة صياغته من جديد لكى يكون عملاً فنياً قائم بذاته وبحيث يحمل قيماً جمالية فى علاقات الخط والكتلة واللون ، تكون لها خصوصيتها ، مروراً بمراحل اختزال وتكثيف للقيم الفنية بالترتيب ابتداء من النموذج (١) الى النموذج (٧) كما يلاحظ الفرق الواضح فى كل تجربة وما نتج عنها من اختلافات فى الشكل والتعبير نتيجة استبدال الالوان



(شكل ٩٢)

وفى التجربة العملية الآتية يعرض الباحث المراحل العملية فى بناء (الشكل ٩٢) حيث كانت البداية بالاستعانة بالجزأين (أ ، د) من (الشكل ٩٠) والسطح الطباعى الخشبى الخاص بكل منهما فتكون (الشكل ٩٣ - أ ، د) وكان أنسب وضع لهما للبدء فى الإضافة أن يوضع فى وضع معكوس كما فى (شكل ٩٥) الجزأين (ب ، هـ) ثم أضيفت الأجزاء (أ ، د) على اليمين و (جـ ، و) الى اليسار - حيث تحركت الخطوط متجهةً يميناً ويساراً مكونة علاقات وقيم متآلفة فى إيقاع ديناميكى ثابت •

وتأكد الثبات والاتزان فى الشكل من خلال استقرار المثلث من أسفل والشريط الأزرق من أعلى كذلك تحديد الثلاث نقاط المحورية على هيئة مثلث قاعدته الى أعلى ورأسه الى أسفل أى عكس اتجاه المثلث الأزرق وذلك بتمييزها باللون الأحمر الساخن •



كما وضع الباحث فى الاعتبار اثناء التجارب امكانية عمل تبادل بين موضعى كل من الجذأين (أ ، د) مع الجزاين (حـ ، و) بحيث تستمر الإيقاعات الخطية والقيم اللونية فى ترابط لتؤكد رؤية جديدة مختلفة فى الشكل وبالتالى القيم التعبيرية كما فى (شكل ٩٥).

وفـــى (الشـــــكلين ٩٦، ٩٧) الناتجين مـــن تكــرار التجـــارب العمليـــة الســـابقة ، محـــاولات تجريبية للحصــــول علـــى رؤى وقيـــم تشــكيلية مختلفـــة عـــن السابقة من خلال منطق وقـــانون تكرار النسخ الطباعية وتنظيمـــها بحيث يتم توحدها فـــى الإيقـــاع اللونى والخطى وبالتالى يمكـــن إعادة تنسيقها والحصول علـــى العديد من الأعمال الفنية التـــى تختلـــف بالتـــالى فـــى القيـــم التعبيرية .

(شكل ٩٦)



(شكل ٩٧)





(شكل ٩٨)

يمثل الجزء (و) من العمل السداسى (شكل ٩٠)

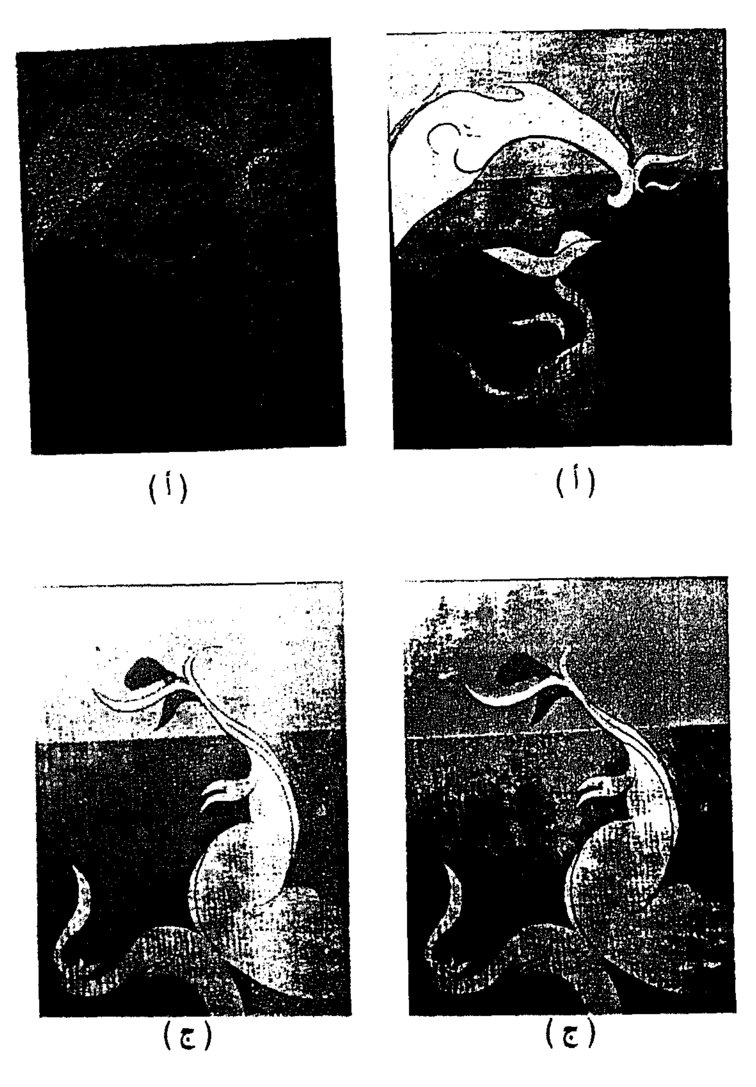
ومن خلال التجربة العملية التالية للتعامل مع الجزء (و) من العمـــل السداســى (شكل ٩٨ – أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و) وإخراجه من منظومة الكل الــــى حالــة التفرد اى أن يكون عملاً مستقلاً قائماً بذاته ، يعرض الباحث العديد من التجـــارب التى تعرض فيها السطح الطباعى الى عمليات الحذف والإضافة لتحقيق قيم جمالية متعددة كان لها تأثيرها المباشر فى القيم الجمالية للشكل ومضمون التعبير ٠

ويلاحظ نتيجة الحذف والإضافة ومراحلها التى تستوجبها ظروف كل تجربة من الشكل (٩٩) فى الحصول على العديد من الأعمال الفنية التى جاءت متنوعة فى أسلوب الأداء ومنطق التوزيع اللونى ، ثم نلمس أثر الاستبدال فى اللون وبالتالى عناصر كل تجربة على تنوع القيم التشكيلية وبالتالى ما ينتج عنها من تنوع فى الشكل والتعبير .

(شكل ٩٩)



(شكل ١٠٠)



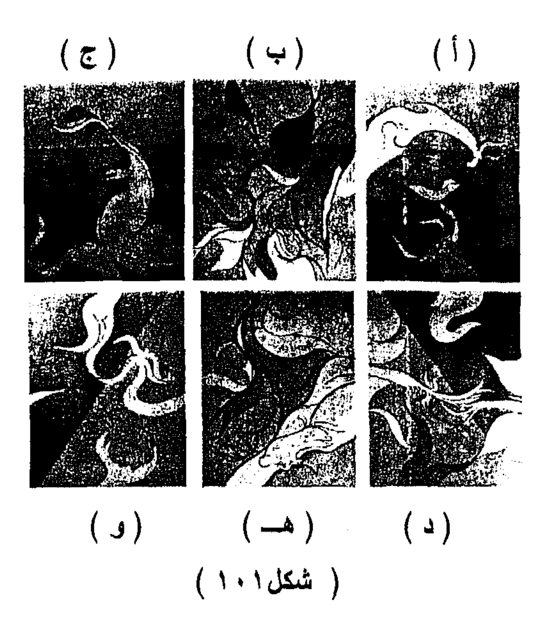
(أ) (أ)

(ج) (ج)

كذلك يلاحظ من خلال التجربة العملية التالية ، تأكيد لما سبق – حيث النتيجة النهائية للجزء (أ) من العمل السداسى (شكل ٩٤) وكذا الجزء (ج) من نفس العمل بعد عمليات الحذف والإضافة التى تمت فى الشكل واستبدال الألوان لكى يصبح كل منها عمل فنى مستقل قائم بذاته ، يحمل قيم فنية لونية جمالية تثير عين المتلقى ووجدانه وتترك لديه انطباعاً وشعوراً ما يختلف فى كل تجربة ،


(شكل ب)

(أ) (ب) (ج)



(د) (هـ) (و)

(شكل ١٠١)

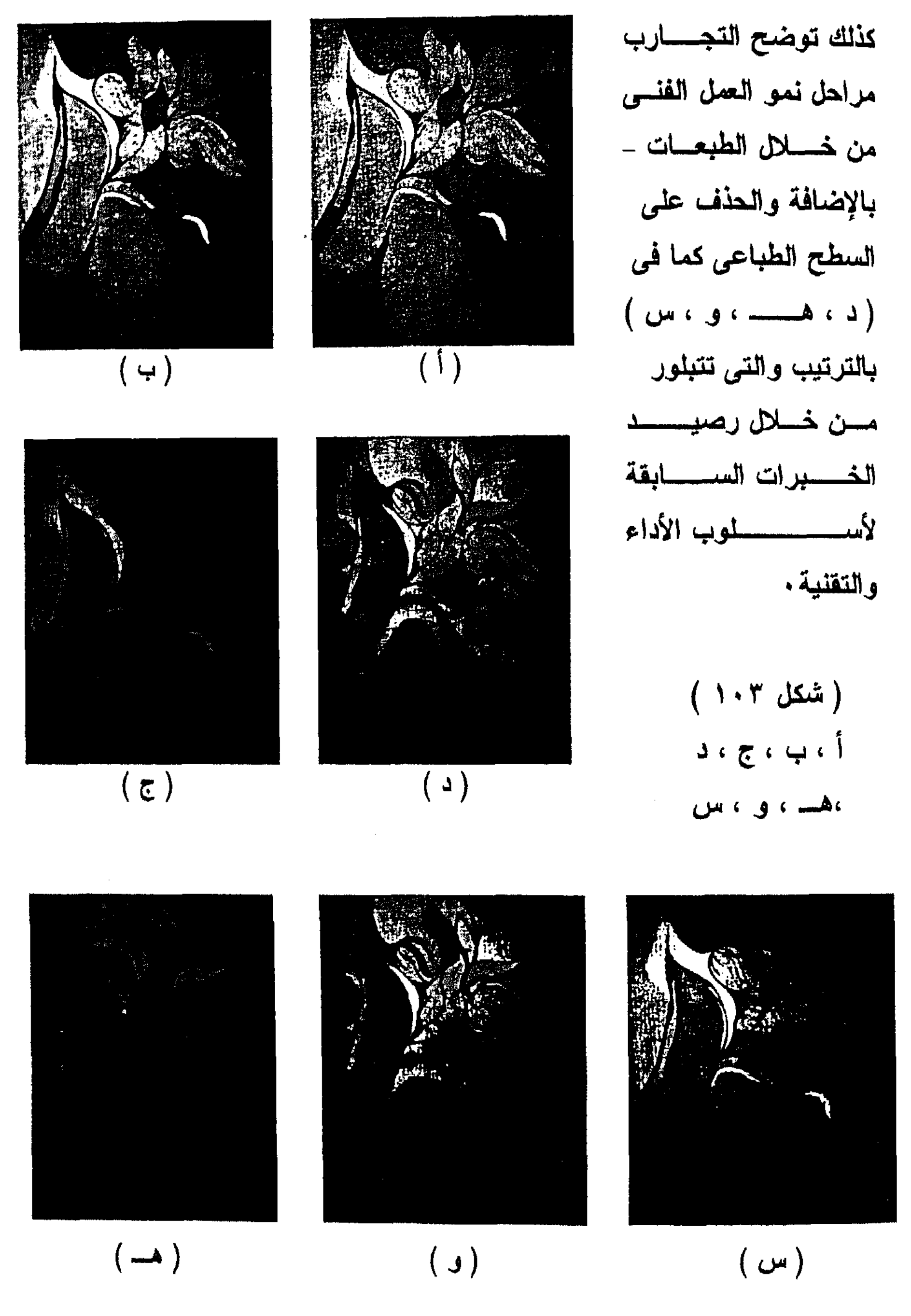
وتوضح هذه التجربة أيضا كيفية توظيف الجزء (ب) من العمل السداسى (شكل ١٠١) (أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و) بوضعه مقلوبا (قمته الى أسفل وقاعدته الى أعلى) كما فى الشكل (ب) المنفرد وإعادة صياغته من هذه الرؤيا بعمل الإضافات التى تمت بالحفر على السطح الطباعى الخشبى والتوزيع اللونى المتوافق مع الخصوصية التى آلت اليه من جراء هذا التغيير وتمثل ذلك فى النتيجة النهائية (شكل ١٠٢) .



(شكل ١٠٢)

وفى النماذج العملية التالية (للشكل ١٠٢) التى توضح تجارب الباحث للاقتراب من أهداف البحث ، حيث تأثير استبدال الألوان فى نسخ العمل الواحد (أ ، ب ، ج) قد أدى الى تميز كل طبعه بقيم لونية جمالية قائمة بذاتها والتى أثرت بدورها على الشكل والتعبير.

كذلك توضح التجارب مراحل نمو العمل الفنى من خلال الطبعات - بالإضافة والحذف على السطح الطباعى كما فى (د ، هـ ، و ، س) بالترتيب والتى تتبلور من خلال رصيد الخبرات السابقة لأسلوب الأداء والتقنية.

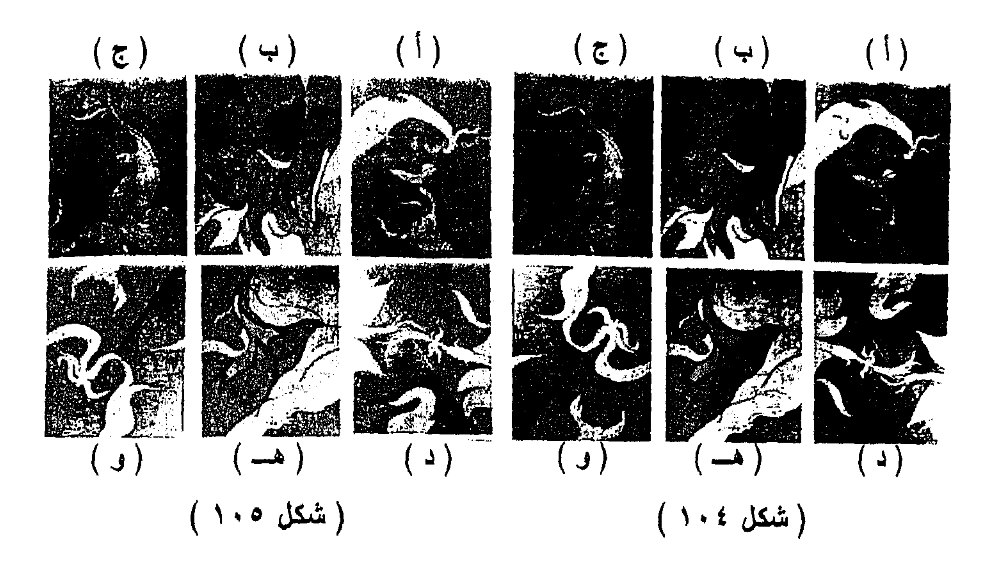


(أ) (ب)

(د) (ج)

(شكل ١٠٣)
أ ، ب ، ج ، د
،هـ ، و ، س

(س) (و) (هـ)



(شكل ١٠٤)

(شكل ١٠٥)

وفى نهاية التجارب العملية يعرض الباحث تجربته فى تغيير موضع جزأين من العمل السداسى بعد طباعتهما مع باقى الأجزاء - والتى كانت خاضعة لهذا المنطق منذ بداية التصميم بحيث تتلاقى خطوط العناصر مؤدية الى أشكال ومساحات لونية جديدة تؤثر بدورها بالتالى على الشكل العام (شكل ١٠٤) و (١٠٥) -

فعند تحريك الجزء (د) من التجربة (شكل ١٠٤) وإعادة وضعه مقلوباً كما فى الجزء (د) من التجربة (شكل ١٠٥) ، كذلك بوضع الجزء (و) من (الشكل ١٠٤) فى وضع مقلوب كما فى الجزء (و) من (الشكل ١٠٥) - تكون المحصلة النهائية عمل فنى جديد سداسى الأجزاء (شكل ١٠٥) يختلف من حيث الشكل وخاصة فى القيم اللونية وبالتالى التعبيرية التى أستبدل موضعها عند قاعدة المثلث ،

ملخص البحث والنتائج والتوصيات



ملخص البحث

من المعروف أن الإنسان حفر على جدران الكهوف التى عاش فيها منذ القدم رسوماً ورموزاً أستخدمها لأغراض شتى ، وجميع هذه الأغراض يمكن تلخيصها بأنها "وسائل اتصال" حيث استخدم الإنسان هذه الرسوم والرموز للاتصال مع غيره من ناحية ومع نفسه من ناحية أخرى ، وتعد طريقة الحفر والطباعة البارزه RELIEF PRINTING أقدم الطرق الطباعية وتعتمد على إزالة ما لم يطبع من السطح أى أن الشكل يمثل المناطق البارزة ، وقد انتشرت الطباعة من السطح البارز بواسطة وسائط مختلفة فى البلدان التى تتمتع بحضارات مثل " الصين " و"اليابان "و"بلاد العراق " إلا أنه قد ازدهر فى بدايات القرن الخامس عشر فى أوربا ، إلى أن وصل الى مرتبة راقية على يد الفنان الألمانى " البرخت دورير" ALBRECHT DURER (١٤٧١ــ١٥٢٨) ولقد مر الحفر بفترة هدوء خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بسبب ازدهار طرق الحفر والطباعة الأخرى ، إلا أن " اليابان " قد أبدع فنانوها أعمالاً راقية مثل لوحات "شوبوناى إيشى" CHOBUNAI EISHI .

وفى القرن التاسع عشر ازدهر فى أوربا من جديد فن الحفر والطباعة البارزه ووصل إلى مرتبة راقية على يد الفنان الفرنسي "جوستاف دوريه" GUSTAVE DORE (١٨٣٢ــ١٨٨٣)٠

وقد وجد فنانو التعبيرية والمدرسة الرمزية فى ذلك الوقت ضالتهم المنشودة بما تعطيه هذه الطريقة من إحساس جميل بالعفوية ، وكان على رأسهم الفنان الألمانى "إرنست كيرشنر" ERNIST KURCHNER (١٨٨٠ ــ١٩٣٨) ليستمر التغيير فى الفكر الفنى على يد "بيكاسو" و"ماتيس" وذلك فى القرن العشرين٠

وقد جاء فى الفصل الأول من الباب الأول والذى يتتبع فيه الباحث مراحل تطور فنون الطباعة البارزه من القالب الخشبى ــ من خلال عرضٍ لنبذة من الأعمال المبكرة للطباعة البارزة الملونة فى كل من "اليابان" ثم "الغرب"٠

أما الفصل الثانى فقد جاء بعنوان " تقنيات الطباعة البارزة الملونة " حيث يعرض الباحث تعريف كلمة " تقنية " فى الفنون التشكيلية ــ وخصوصاً فى فن الحفر ، كذلك الخامات والخطوات المتبعة عند الطباعة من القالب الخشبى٠

ثم يأتى الباب الثانى من البحث بعنوان "دراسة القيم اللونية عند الفنانين اللذين مارسوا فنون الطباعة البارزة الملونة ـ وأثر ذلك على فن الجرافيك" فى فصلين ، الأول يبحث فى دراسة المفاهيم والقيم التشكيلية للون ، حيث يبدأ بتعريف "لغة الألوان" ثم الصلة الوثيقة بين " الشكل " و" المضمون " فى العمل الفنى المطبوع من القالب الخشبى ، مؤكداً على أن " الشكل " هو الهيكل العام المقام عليه بناء العمل الفنى و" المضمون " هو المعنى المحتوى داخل " الشكل " ويدركه المتلقى حينما يرى العمل الفنى ويستوعبه ويتفاعل معه إيجابياً ويتذوقه بحالة تجمع بين"الشعور" و"اللاشعور" فى آن واحد ، ثم يلى ذلك " التعريف العلمى للون والخواص المحددة له " ، ثم "إدراك وحس الألوان" و " ميكانيكية إحساس العين بالألوان " وكذا " تباين الألوان " و " الانسجام اللونى " ثم " التوافق اللونى " وطرقه و"التأثير السيكولوجى والفسيولوجى للون " وفى الفصل الثاني من الباب الثاني خصص لبحث " أثر الأداء الشخصى فى استخدام اللون للحصول على نسخ طباعية متعددة ومتفردة " من خلال عرض نماذج من الأعمال المبكرة للطباعة البارزة الملونة ، وجاء الباب الثالث من البحث بعنوان : " دراسة الأعمال الفنية للطباعة البارزة الملونة فى القرن العشرين " ، وخصص لهذا الباب ثلاثة فصول ، الأول يتناول " جوانب تحليل الأعمال الفنية " الشكل ـ الوحدة ـ ثم المراحل العملية لبناء الشكل ، وما تحتويه من مراحل : -

(١) التصميم (٢) أسلوب الأداء المستخدم (٣) الموضوع

ثم يذكر الباحث على سبيل المثال بعض المبادئ أو القوانين التكوينية ، وينتهى بعرض ، ودراسة تحليلية لنماذج من الطباعة البارزة فى القرن العشرين ، أما الفصل الثاني والذي جاء بعنوان " استخلاص مقومات اللون فى إثراء العمل الفنى" ، يتعرض الباحث من خلال نماذج من الأعمال الفنية الطباعية إلى دراسة تأثير استبدال الألوان فى نسخ العمل الواحد على تفرد كل طبعة بقيم تشكيلية قائمة بذاتها، ثم يبين أثر ذلك على الشكل والتعبير ،

أما الفصل الثالث وهو الأخير من الباب الثالث ، فخصص لعرض دراسة تحليلية للتجارب العملية للباحث ،

حيث ينتهى بأن هناك فرق واضح ينتج على الشكل وكذا التعبير نتيجة استبدال الألوان فى نسخ العمل الفنى المطبوع من أصل واحد ، ثم عرض النتائج والتوصيات .

نتائج البحث :

كانت الأهداف الأساسية للدراسة هو تتبع بدايات ظهور اللون فى الطباعة البارزة من القالب الخشبى – ومراحل تطورها ، ثم دراسة تأثير استبدال الألوان فى نسخ العمل الفنى الواحد على تفرد كل طبعة بقيم فنية قائمة بذاتها – وبيان أثر ذلك على الشكل والتعبير ، التأكيد على أن خامة السطح الطباعى هى التى تملى خصائصها التعبيرية . كما تتطرق الدراسة إلى مراحل نمو العمل الفنى من خلال الطبعات التجريبية (البروفات) بالإضافة أو الحذف على السطح الطباعى ، كذلك الإفادة من الأسلوب – الأداء – التقنية الخاصة بكل فنان أثناء التعامل مع العمل الفنى المطبوع من السطح البارز ، وأخيراً التعرض لبعض المشكلات التى تواجه فنانى الجرافيك أثناء تنفيذ أعمال فنية طباعية ، مكونة من عدة أسطح طباعية متجاورة ، وطرق التغلب عليها وحيث أن أهمية البحث ترجع إلى محاولة الإجابة على السؤال التالى: هل هناك فرق ينتج على الشكل والتعبير نتيجة استبدال الألوان فى نسخ العمل الفنى الواحد ؟.

وللإجابة ، وضع الباحث الفروض التالية فى محاولة للإجابة عليها :

أ – ما هى القيم التى أضيفت من خلال استخدام اللون فى الحفر والطباعة البارزة بشكل عام ، ثم تحديداً باستعمال القوالب الخشبية ؟

ب – هل هناك فرق ينتج على الشكل والتعبير نتيجة استبدال الألوان أو طريقة الأداء ؟

جـ – ما أهمية البروفات والتجريب باستبدال الألوان بالنسبة لفنان الجرافيك ؟

ومن خلال المنهجية التى اتبعت للتحقق من صحة الفروض وتحقيــــق أهداف البحث ــ وبعد الدراسة النظرية ــ التاريخية ــ التحليلية والتجارب العملية ،
تم التوصل إلى النتائج التالية :

١ ــ تتعدد النتائج وتتفرد بقيم تشـكيلية قائمة بذاتها عند اســـتبدال الألــوان فى نسخ العمل الفنى المطبوع من أصل واحد ،

٢ ــ تختلف وتتعدد هيئة الشكل المطبوع ، وكذا القيم التعبيرية الناتجة نتيجة اســـتبدال الألوان فى نســـخ العمل الفنى الواحد ، ونتيجة لاحتمالات تعــدد المتغيرات الداخلة فى عملية الطباعة أيضاً ،

٣ ــ كشفت الدراسة عن أن القيم اللونية للأعمال الفنية الطباعية التى اسـتعان بها الباحث ، والتى تولى تنفيذها الفنانين بأنفسهم ــ تحمل أعلى قيم لونيــة جمالية ، حيث يختلف الشكل والتعبير دائما إلى الأقل حينما يتم استبدال الألوان بمعرفة الباحث مما يؤكد حتمية وجودها بالقيم اللونية التى أنتجها بها الفنان ،

٤ ــ أثمرت الدراسة عن إمكانيـــة توظيــف خامات جديدة تقبل الطبـــاعة عليـها وتحمل قيـــم جماليـــة ومواصـــفات تختلــف عــن الــورق ، وتتمـــثل فى نســيج الألياف الصناعيــة (الفيزيلين) ،

٥ ــ كشفت الدراسة عن الإمكانيات اللانهائية ، والغيـــر محدودة ، نتيـجة تبديل أو تغييـــر مواقع أجزاء الأســطح الطباعيــة المكونة لعمـــل متعدد الأســطح المتجاورة ، وبالتالى نتيجة الاستبدال اللونى أيضاً ــ وخاصـــة إذا ما وضع الفنان هذه الحلول أثناء بداية شروعه فى التصميم والطباعة ،

٦ ــ توصلت الدراسة إلى إمكانية التعامل مع أحد أجزاء السطح الطباعى للعمل المكون من عدة أسطح متجاورة ــ وإخضاعه لعمليات الهدم والبناء من خلال قواعد وأسس التصميم وطباعته كعمل منفرد قائم بذاته له خصوصيته ،

٧ ــ يقدم البحث عدة محاولات للتجاوز عن الشكل التقليدى لمسطح العمل الفنى الطباعى ،

المقترحات والتوصيات

اقتراح :

الاهتمام بتنظيم الورش الفنية وإقامة الندوات والمعارض للتعريف بفنون الجرافيك بشكل عام وخاصة فى محافظات الأقاليم ،

توصية :

تدعيم المجال البحثى والتدريبى بالأجهزة التكنولوجية الحديثة لملاحقة التطور الهائل فى مجال الجرافيك والطباعة الفنية بشكل عام ،



مصادر البحث



(١٢) محيط الفنون ، المجلد الأول ، الفنون التشكيلية .
(١٣) مصطفى سويف " الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة " .
(١٤) مصطفى يحيى " القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية " دار المعارف القاهرة ١٩٩٣ .
(١٥) هربرت ريد " تعريف الفن " ترجمة إبراهيم إمام ومصطفى الأرنؤطى ، دار النهضة العربية ـ القاهرة ١٩٦٢ م.
(١٦) هربرت ريد " معنى الفن " ترجمة/ سامى خشبه مراجعة / مصطفى حبيب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٩٨ م .
(١٧) يحيى حموده " نظرية اللون " دار المعارف ـ القاهرة ١٩٨١ م.

ثانيا : المراجـــع الأجنبية

1 - ARNHEIM , R . ART AND VISUAL PERCEPTION, BERKELEY UNIV. OF CALIFORNIA PRESS.
2 - ARTNUR HIND , INTRODUCTION TO THE HISTORY OF WOOD CUT .
3 - BERRALON. J.M. HOW TO COMPOSE A PICTURE, FOUNTAIN PRESS ENGLAND 1973.
4 - COLLIER CRAPHAN , FORM , SPACE AND VISION.
5 - DOUGLAS PERCY - A HISTORY OF WOOD - ENGRAVING - New York: EP DUTTON & CO - 1928.
6 - GABOR)PETERDI - GREAT PRINT OF THE WORLD .
7 - H . W. JANSON - A HISTORY OF ART - THAMES . AND HUDSON - NEW EDITION 1981 .

أولا : المراجـــع العربية :

(١) أبحاث الندوة الدولية الموازية لترينالى مصر الدولى الأول لفن الجرافيك (القاهرة) ١٩٩٣ م.

(٢) ادريس محمود فرج اللة " الملمس واللون فى طباعة الخشب " رسالة ماجستير- غير منشوره - كلية الفنون الجميلة الأسكندرية - ١٩٧٢

(٣) أ . رتشاردز " مبادىء النقد الأدبى " ترجمـــة / مصطفـــى بـــدوى ، المؤسسة المصرية للتأليف والطباعه والترجمة والنشر- القاهرة ١٩٦٣م .

(٤) توماس مونرو " التطور فى الفنون " ترجمة / محمد على أبو درة وآخرون مراجعة / أحمد نجيب هاشم .

(٥) روجيه جارودى " واقعية بلا ضفاف " ترجمـــة حليـــم طوســـون ، القاهرة - دار الكاتب العربى لطباعه والنشر ١٩٦٨ .

(٦) سعيد حداية " أثر اللون فى العمل الفنى المطبوع " رســـالة ماجســـتير كليـــــة الفنـــــون الجميلـــــة الإســـــكندرية - عـــــام ١٩٦٩ م.

(٧) صلاح محمد ابراهيم المليجى " الصورة الشخصية فـــى فنـــون الحفـــر والطباعة " رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة القاهرة ١٩٨٨ م .

(٨) عواطف عبد الرحمن " الدراسات المستقبلية ، الإشكاليات والآفاق" عالم الفكر ــ المجلد الثامن عشر العدد الرابع - يناير ١٩٨٨ م .

(٩) محمد شحاته الخلوى " لغة الأشكال والألـــوان " مذكرات.

(١٠) محمود البسيونى " الفن فى القرن العشـــرين " القاهرة دار المعـــارف القاهرة ١٩٨٣ م .

(١١) محمود صادق " الفن الغرافى جدلية التطور بين الوظيفـــة والتقنيـــة " ابحاث الندوة الموازية لترينالى مصر الدولى الأول لفن الجرافيك .

8 - JAMES , DREVER ; A DICTIONARY OF PASYCHOLOGY , BALTIMORE , PENGUIN BOOKS 1959 .

9 - LANGER SUSANA K . REFLECTION ON ART . THE JOHANS HOPKINS PRESS BALTIMORE .

10 - MALCOLM C. SALAMAN - THE NEW WOOD CUT - 1930 .

11 - MATISSE, H. MATISSE ON ART , ED. BY J.D.FLA OXFORD PHAIDON , 1978 .

12 - PATRICK WOLD BERG , THE IMITATARES OF SURREALIS .

13 - PETER AND MURRAY ; A DICTIONARY OF ART AND ARTISTS - PALTIMORE - MARYLAND - PENGUIN BOOKS 1963 .

14 - READ , H.A. , CONCISE HISTORY OF MODERN PRINTING .

15 - RUSKIN , J.THE ELEMENTS OF DRAWING , NEWYORK , DOVER , 1971 .

16 - 1SCHWARZ H.COLOUR FOR THE ARTIST , LONDON STUDIO VISTA 1980 .

Then the researcher displays as an example some of the principles or the structural laws.

The researcher concludes his first part by a display and an analytical study for some types of relief printing in the twentieth century.

The second part came under the title of "How get out the basics of colours in enriching the work of art. The researcher tries to study the effect of colours in the one works copies of art so as to make every copy have a unique structural value. Then he shows that effect on the shape and expression.

In the third part of the third chapter, which is the last one, he specialized an analytical study for the practical experiments of the researcher and displayed the result and the recommendation.

The results to were that there is a difference that results from the shape and the way of expressing as a result of colour exchange or the way of practising .

The Second chapter of the research comes under the title of " A Study for the coloured values on the artists who practised the arts of coloured relief printing and its effect on graphics in two parts the first one which tackles the notions and the structural values for colour .

He starts by defining the colours language then the light relation between the structure and the content in the art work.

He tries to by stress on the structure, as a whole form on which the structures are based on the contact is the meaning inside the structure. The contact would be the meaning behind the shape and which could be felt by the onlooker when he sees the artistic work and assimilates it; to be affected with it positively and assimilates it in such a way that can gather feeling and the subfeeling at the same time. Here then he defines the colour and the limited characteristics to it in a scientific way then come the conciousnessk, nice colours and the eyes atomic feeling of colours, contrast and colour harmony. Then the colour conformity its may, the psychological effect and the colour psychology.

Nextly the researcher moved to the second part of the second chapter of the research, it has been specialised for explaining the personal work in using the colour to get many copies which are unique through displaying models for early works in coloured relief printing.

The third chapter of the research came under the title of studying the coloured technical works of relief printing in the twentieth century. This chapter has been divided into three parts; The first one woos specialised for talking the sides of the technical works, analysis form uni
to structure the shape and its contents.

1- Design.
2- Method of carrying out.
3- Topic.

Summary

It s universally known that making a relief on the caves walls in which man lived the olden days were some kinds of printing and symbols which he used for different purposes. All these purposes could be summarized as (Means of communication) he used them to contact with each the from one side and with himself or the other hand . The relief printing is the oldest one in printing. It depends on what is printed on the surface and removing the unwanted parts. The shape would be the relief parts . Printing spread out from the relief part by using different means in the countries that have cultures as; China, Japan and Iraq. Albeit is spread out at the beginnings of the fifteenth century in Europe till it reached a sublime through Albrecht Durer (1471- 1528). In the seventeenth & eighteenth century;

could work out top class works such as Chobunai Eishi . In the Nineteenth century, it started to flourish in Europe in the relief printing There then the French artist Gustave Dore (1832-1883) could produce masterpieces .

The impressionistic and the symbolic artists of this school found what they were looking for as this method can express a nice filing of spontaneity. Ernist Kurchner (1880- 1938) headed this school of art and went on till the dawn of Picasso and Matisse in the Eighteenth century.

The researcher traced in the first chapter Of his first part to know the arts of printing relifiets and the modern ways of work through a survey to the early works of relief colored printing in Japan and in the west countries.

Under the heading of the second chapter " Techniques "of colored relief printing and what was modernized or printing aids the researcher wanted to define the word Technique " in structural arts especially in relief printing art and materials used for printing on wood and the steps followed on printing.





Faculty of Fine Arts
Graphic Dept.,

" THE INFLUENCE OF EXCHANGE COLORS ON THE SHAPE AND IMPRESSION OF RELIEF PRINTING "

PREPARED BY
ATIF MOHAMED EL SAID ZROMBA

Supervised by

Dr.ABDALLA GOHAR
Prof. Graphic Dept.,
Faculty of Fine Arts
Helwan Univeresity

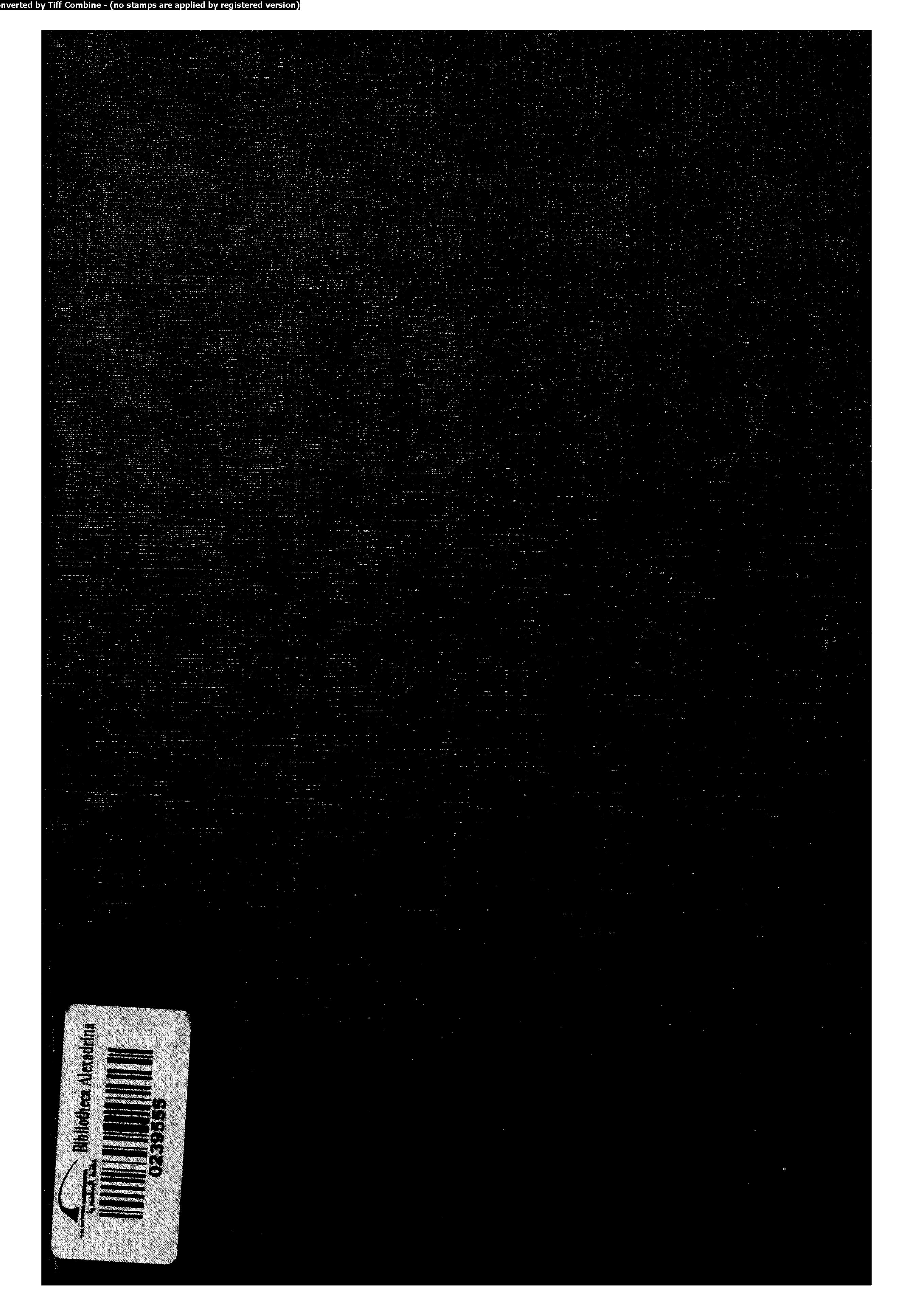
Dr.SALAH EL MELEGY
Prof. Assistant
Graphic Dept.,
Faculty of Fine Arts
Helwan University

2000








Bibliotheca Alexandrina
0239555